الأمة في فكر الحصري والأرسوزي القومي

حوار مثلث الأطراف

أنطون مقدسي

هذه هي الحلقة الأولى من دراسة عن الفكر القومي من حيث مفهوم الأمة لدى مفكرين هما أكبر مفكري العرب القوميين في ايامنا . والغاية منها ، من جهة أن نتبين كيف يمكن – ولأية درجة يمكن – أن نستجيب لها اليوم نحن الذين اخذنا عنهما ، وبعد أن كان ماكان من تبدل جذري في القوى المتصارعة على ساح العروبة ؟ ومن جهة اخرى سبر امكان قيام نظرة موحدة وحديثة للفكر القومي الذي تشتت بعدها ؟ وهو فكر يجب أن يمهد لوحدة دوماً مفقودة ودوماً منشودة . ولقد آن الأوان للفكر القومي أن يطرح السؤال الذي لم يجرؤ أحد منا على طرحه حتى الآن الا وهو : هل الوحدة العربية سراب أم حقيقة ؟ شعار كما يقولون أم امكان مفتوح أمامنا وقابل التحقيق ؟

آ – فالحوار المثلث الأطراف (الحصري – الأرسوزي – نحن) هو في الواقع بيننا وبينهما وفي نهاية المطاف بين الفكر والقوى التي يعالجها السياسي ، أو إذا شئت بين الوحدة والتجزئة . والسؤال الخاص بهذه الدراسة هو ما إذا كان بوسع الفكر العربي أن يحيط يوماً بواقعه الذي تزداد قواه تعارضاً وتداخلا ، وذلك كيما يمهد السبيل لسياسة معقولة تحل محل الا رتجال الذي درجنا عليه – سياسيون ومفكرون – حتى الآن .

الأمة في فكر الحصري والأرسوزي القومي

الخطان المستقيمان المتوازيان لايلتقيان (اقليدس)

اذكر أني سألت الأرسوزي مرة ومثل امامي مراراً عن الحصري وكانت ، دوماً ، تطوف على محياه ابتسامة فيها تهكم ورضى ويجيب : رجل طيب (على الضبط « آدمي ») وهذا اقصى ماكان يمكن لعلمنا أن يقوله عندما كان يمتدح رجلا آخر بعد حيا برزق . (أقول« رجلا »،إذ كان للمرأة عنده شأن آخر) . ومعناه ان الحصري سليم الطوية ، إلا انه ليس من مقياس المسائل التي يعالج . وكان يعجبه فيه أنه صمد للاجنبي في سوريا كما في العراق ومصر . واحسب أن الحصري لو سئل عن الأرسوزي لاشاح بناظريه عن السائل وقطب حاجبيه واجاب: كلامه غامض لاتترتب عليه اية نتائج عملية . والأرسوزي بعد فيلسوف اصيل . أما الحصري ، وهو الذهن الموسوعي ، فكان في كيانه نفور غريزي من الفلسفة ، يعتقد باعتقاد جازم أنها موطن المعميات ، حتى لكأن معادلته هي التالية : كل ماهو مبهم فلسفة ، وكل فلسفة كلام غامض ، وكل مالا يفهمه ، هو ، لا يمكن لأي انسان آخر أن يفهمه . هذا حذف ، أول ماحذف من برامج الثانويات في سوريا مادة الفلسفة واستعاض عنها بمعلومات عامة عن علم النفس والمنطق . أما الاخلاق ، فاصبحت في برامجه تربية وطنية . والذي يسترعي الانتباه حقاً لدى الحصري انه ، وهو الذي احصى كل ماكتب عن الأمة قبله وفي ايامه من المجلد الكبير إلى مقالة الصحيفة القومية ولخصه بدقة وورد عليه أو اتخذ منه موقفاً ، هو الذي استلهم كتاب فيشته « رسائل إلى الأمة الالمانية » الذي كان من مصادر الأرسوزي ، لم يذكر هذا الأخير حتى ولا بكلمة مع أن كتاب « ماهي القومية ؟ » الذي جمع فيه الحصري نظرياته القومية ظهر عام ١٩٥٩ أي بعد ستة عشر عاماً من نشر « العبقرية العربية في لسانها » للأرسوزي الذي يتضمن رؤية فلسفية كاملة ، او تكاد ، الأمة من محاورها الأساسية ، وهو في كل الأحوال مفصل من مفاصل فكرنا القومي والفلسفي، أما الأرسوزي ، وهو الذي لم يكن يورد عبارة الا لمن كان يعتقد انهم من مقياس افلاطون أو مما يقاربه ، وكانت شواهده بالمناسبة من الذاكرة ، فهي مشبوهة لا بل مشوهة ، يأتي بها ليدلل على التعارض والتكامل بين الأمة العربية والغرب الذي حشر أممه كلها بالأضافة

إلى الأمريكيتين في وحدة هي سلالة العرق الآري أو الهندي – الأوربي ، فكان من الطبيعي والمنطقي عنده الا يشير إلى الحصري . وبعد فالاثنان التقيا ، على ماقال لي الارسوزي ، مرة واحدة ولدقائق عندما كان الحصري مشاوراً في وزارة المعارف العربية السورية وسيدها بلا منازع ، ثم افترقا إلى الأبد . إلا أن معلمنا كان مطلعا على اراء الحصري واصلاحاته ينقلها إليه يومياً مريدوه واصدقاؤه فيقر بسرعة ما يقره ويشجب ما يشجبه وينتقل إلى عرض مسهب لوجهة نظره يعتبرها وحدها القول الحق والخروج عنها هو الخروج عن السراط المستقيم ، وحتّى لكأن الحصري وجبروته حلقة من حلقات تطور يجب أن ينتهي إلى نموذجه هو وحده لا غيره إذا كان القوم جادين في الاصلاح مخلصين له . وبالمقابل فان الحصري لم يكن يرضى عن رأي يحيد قيد انملة عن نموذجه كائنا من كان الذي يدلي به . وكل من يجرؤ على نقده يحشره التو مع « زلم » المستشار ، فهو من اعدائه ومن اعداء العروبة ، ولولا أن كان عمل الحصري تقويضاً لما بناه الفرنسيون لعده الأرسوزي عميلا ويكفي المؤمنين شره .

كذا هو المفكر العربي اليوم ومنذ أن بدأ الانحسار ، كلما ارتقى في سلم الفكر قور ، فقلما تعثر عنده على ادوات « التحفظ » مثل ، ربما ، لعل ، على الأرجح ، الخ . وإذ يقرر يجزم بأن الحق بجانبه – وبجانبه وحده – وغيره على ضلال ، ويصنف الناس في زمرتين – الثالث مرفوع كما في المنطق الصوري وعلى حد تعبير هذا المنطق – أهل الميمنة وأهل الميسرة ، فعالمه مغلق على ذاته ، وانت اما في هذا العالم أو في الظلمات البرانية . أما السياسي – والمفكر والسياسي من معدن واحد – فقصته معروفة،على الخصوص بعد الاستقلال: إنه يحيط ذاته بجدار حديدي يتحصن وراءه ليرسل الاحكام المطلقة ، أكانت على صواب أم على خطأ . والعربي بعد مايزال في قلب حضارة تخطت المحرمات كلها وخلعت عن الموجودات طرا قدسيتها وربطت الفكر والأدب والايديولوجيات ... والعلم ذاته ، كلا بملابساته الاقتصادية والسياسية وغيرها ، العربي هذا ما برح في تكوينه الاجتماعي ومنذ الانحسار « عقائديا » يطلب المطلق أو غير المقيد بشروط ، ولا يقبل عنه بديلا ، ويستبعد،لهذا ، النقد (إنه تجريح وتهديم) والحوار (إنه تسوية بين حدين غير متكافئين) ونسبية المذاهب (إنها تنازل لا تجيزه الكرامة) .

وهناك ، إلى جانب هذا السبب العام ، مجموعة فوارق تجعل القطيعة بين الحصري والأرسوزي شبه محتومة :

أولا، التجربة – الأساس التي انطلق منها كل منهما فكانت منعطفاً في حياته وجه مانلاها عملا ونظراً . وهذا شأن المفكر الكبير ، في ذاكرته حدث هو النواة الأولى لكل ما يقول ، أعبر عنه مباشرة (الأرسوزي) أم لم يعبر (الحصري) . فهذا الأخير ، إذ انتقل من تركيا إلى سوريا (عام ١٩١٩) لازم الفيصل الأول الهاشمي وأسهم معه في بناء أول دولة انبثقت عن ثورة الشريف حسين ، وجعلت لهذا الوحدة الشاملة من اهدافها الكبرى ، كما انه كان شاهداً على افاعيل الاستعمار التي اسقطت هذه الدولة فحفظ الوقائع عن ظهر قلب ترافقه الذكرى الاليمة حياته كلها ، ثم دعمها بالوثائق ليضع « يوم ميسلون » (الطبعة الأولى عام ١٩٤٥) اجمل كتبه وأكثرها وقعاً في النفس ؛ وهي التي دفعته إلى مطاردة اسباب التجزئة لدى الاحزاب والهيئات السياسية الاقليمية والوحدوية وإلى محاسبة رجالات السياسة حساباً عسيراً عن اقوالهم وافعالهم ، كما دفعته إلى مساءلة التاريخ عن عوامل الوحدة القومية ومقوماتها . ويبدو لي ، وانا اعيد قراءة كتبه القومية واستعيد ما اعرفه شخصياً عنه عندما كان مشاوراً فنياً بوزارة المعارف السورية (١٩٤٤ – ١٩٤٦) في حكومة الاستقلال الثاني يبدو لي أن تجربة الاستقلال السوري الأول وما رفقها من احداث حاسمة هي النواة الأولى لفكره القومي وإذا كان قد كرس حياته ، بعدها للتربية فلكي يكون المواطن العربي الموحد دعامة الدولة القومية المنشودة .

والاهم مما تقدم – بكلمة – هو ان الدولة الهاشمية في سوريا نشأت في جو من المساومات حول الشرق الأوسط ؛ وهذه المساومات وما نجم عنها من تسويات هي التي رسمت حدوداً للمنطقة حيث لم تكن ثمة حدود ، وخلقت دولا حيث لم يكن أي نظام سياسي خاص ، وابتدعت هويات اقليمية حيث لم يكن سوى الهوية العربية ، وقد بدأت تستيقظ تحت تأثير التعسف العثماني وارادة القوة لدى انصار العرق الطوراني ، بدأت مضطربة مترددة في مناخ يسوده الحذر من الاجنبي والقلق على مستقبل الشعب .

هذه التجزئة الأولى التي مانزال وستبقى لزمن جاثمة على صدورنا هي التي حرضت الحصري (وكثيرين غيره قبله وفي ايامه وبعده) على التفكر ، من جهة في اسبابها ومن جهة أخرى في مقومات الوحدة القومية وفي السبل المؤدية إليها . وباختصار فان ذكرى (يوم ميسلون) الاليمة هي الخلفية اللاشعورية لنضال الحصري على الصعيدين النظري والعملي .

وتختلف التجربة – الأم عند الأرسوزي جذرياً عما كانت عليه عند الحصري . فحركة اللواء ، وأن كانت قد اخفقت بعد حوالي اربع سنوات من النضال البطولي (١٩٣٤ –

١٩٣٨) فقد برهنت للأرسوزي ولأصدقائه ومريديه على حقيقتين متلازمتين اتخذتا عندهم صورة اليقين المطلق وفي كل منهما تخطي لحلول الوسطى بحيث أن ما سيكون عند الحصري النهاية ، هو في الواقع البداية ، والنهاية : الأولى هو أن بوسعنا أن نحقق دفعة واحدة الالتحام الكامل بين القيادة والجماهير بحيث يستحيلان ارادة واحدة تنطق بلسان القائد أو « الأستاذ » كما كانوا يلقبون الارسوزي هناك . الثانية هوان بمقدورنا أن نصهر ايضاً دفعة واحدة ومرة لكل مرة طوائف الشعب العربي وفئاته وطبقاته واعراقه وشيعه السياسية وغير السياسية كما في بوتقة واحدة بحيث يصبحون كالبنيان المرصوص كل شطر منه يكمل الشطر الآخر . هذه الوحدة العضوية هي النموذج الأمثل لما يمكن أن تكون عليه الوحدة العربية الشاملة في مواجهتها السابقة واللاحقة للتحديات الخارجية والانقسامات الداخلية .

والأمر الذي لاشك فيه هوان الارسوزي تمكن بما اوتي من ذكاء حدسي حاد سريع التجاوب وشخصية فذة ومتماسكة وقدرة خارقة على النفاذ بالمفعول الذاتي إلىقلب الجماهير ، تمكن ايضاً بالتضحيات التي قدم من اذكاء شعور قومي كان خامداً ، لافي اللواء وحسب بل في منطقة الهلال الخصيب كلها . فقد حج إليه ، في تلك الأيام الخالدة بين ايام العرب ، وفود من الشباب السوريين ورأوه بام العين في ساح المعركة يتحلى ، هو واصدقاؤه وافراد الشعب ، كل عن ذاته كي تكون ثمة عروبة . ويعود هؤلاء الشباب كل إلى مسقط رأسه ، مبشرين بافكار « الأستاذ » وقد حفرت في كيانهم إلى الأبد . ويعلن الأرسوزي في قلب المعركة : « العرب امة واحدة » ويطلق مفهوم « البعث » أساسا لكل عمل عربي مقبل . وهذان الشعاران هما اللذان سيستعيدهما حزب البعث العربي الاشتراكي ويحاول أن يجعل منهما حقيقة واقعة .

وإذ ينتقل الارسوزي من انطاكية إلى دمشق (١٩٣٨) يلتف حوله الشباب ممن رافقوه وممن شهدوا نضاله في اللواء أو ممن سمعوا به وعنه وهاهم وغيرهم يستمعون إليه ، يزداد اعتقادهم بان نموذجه ، هو الاصح ، وأن بوسعه وممن واجبه اعادته على نطاق أوسع من السابق فيه من الرصيد الانساني والقومي ما يضمن له النجاح هذه المرة ، ولا يثني الارسوزي الاخفاق الثاني عن اعتقاده بل يدفعه إلى تعميقه ، وقد حوله إلى بديهية لا تقبل الشك فيها ولا يمكن أن يطرأ عليها أي تعديل . وتنشب في تلك الاثناء الحرب العالمية الثانية فيتعرض الأرسوزي لملاحقة السلطات الاجنبية واضطهادها وينطوي على ذاته متذكراً الآية الكريمة

« سيقضي إليك ربك بما هو أحسن » . وعندها يتناول القلم ليحول تجربته إلى فلسفة احد محاورها الأمة العربية ونقطة انطلاقها اللسان الذي اودعته الأمة عبقريتها لتعصم العرب من الضلال . وهو بدوره سيودع كتبه تراثا ثانياً يوضح الأول ويكمله ليبقى دستوراً للاجيال العربية المقبلة ينير امامها الطريق ، طريق الوحدة وعودة الروح(٢) .

عقليتان

ويعود هذا الفارق الأول الذي عزوته إلى التجربة ، يعود ، اقله في واحد من دوافعه الأساسية ، إلى الفارق الثاني الذي هو العقلية ، فالحصري ذهن علمي – تحليلي – استقرائي – تجريبي ، بخبره في دراساته القومية التاريخ جال فيه طولا وعرضاً وارتفاعاً وعمقا ، على الخصوص التاريخ المعاصر منذ اوائل القرن التاسع عشر إلى ايامنا أي منذ بدأت الفكرة القومية بالظهور على مايرى . ولو مد الله بعمره عشر سنوات اخرى لأضاف فصولا أخرى كثيرة إلى كتبه . وهو ، إذ يتناول ظاهرة تاريخية ماضية اوراهنة يفككها ويمعن في التفكيك حتى يرى انه استنفدها ، وعلى الضبط انه احصى الدوافع التي عملت على تكوينها ، ثم يميز في هذه بين ما هو طارىء عارض وبين ما هو اساسي ، حتى ليخيل للمنطقي انه يستخدم من بين طرق ستوارت ميل الأربعة الطريقة الرابعة او طريقة البواقي إذ يستبعد الطارىء ويستبقي المستمر ، فالظاهرة القومية ، وهي من خصائص القرنين التاسع عشر والعشرين ، فيما يرى ، نشأت بفعل عوامل عدة سأعود عليها ،وهي ترتد في التحليل الاخير إلى عاملين تستقيم بهما وهما واحد بالنتيجة: التاريخ واللغة . ولهذا ينهي كل فصل من فصول كتابه الاساسي « محاضرات في نشوء الفكرة القومية »، واحيانا يبدأها بهذه العبارة التي تتبدل الفاظها ويستمر معناها : وخلاصة القول هو ان القومية تتحدد بالتاريخ واللغة(٣) وكذلك كتابه الأساسي ايضاً « ماهي القومية »(٤) .

(٢) هذا هو موضوع كتاب الأرسوزي الأول « العبقرية العربية في لسانها » وقد نشر في المجلد الأول من مؤلفاته الكاملة ، طبع دمشق اعتباراً من عام ١٩٧٢ بعناية لجنة خاصة . أما الاية الكريمة فكثيراً ماكان يرددها في احاديثه الشفوية .

(٣) محاضرات في نشوء الفكرة القومية ، مطبعة الرسالة بالقاهرة ، عام ١٩٥١ . وهو يعود إلى هذا الموضوع في كافة كتبه القومية كما سنرى .

(٤) « ماهي القومية ؟ ابحاث ودراسات على ضوء الاحداث والنظريات » . دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الأولى بيروت عام ١٩٥٩ بخاصة الكلمة الأخيرة صفحة ٢٥٢ .

وإذ يناقش احدهم ، فهو كالملاكم المتمرن ينهال على الخصم مسدداًضرباته المتسارعة إلى نقاط ضعفه ، ومايزال حتى يفحمه . وكثيراً ما يستحضر الآخر أو يذهب إليه ، ويأمل إذا كان ثمة مجال للأمل(٥) فكل الوسائل مشروعة ضمن حدود المنطق شريطة أن يربح بعضهم للعروبة . وإذا اعجزه الأمر استبعد الخصم نهائياً فلا فائدة من المتعنت والمكابر . وإذا كانت اغلب جولاته موفقة فلأنه قد اعد العدة للمعركة اذ يقرأ كل ما كتب الآخر أو يعرف ما قال أو فعل . وبعدها يرتب مايعرف ويصنفه ، الحجة الأقوى فالأضعف أو العكس . وهكذا يسلسل البرهنة والبرهنة المضادة بحيث يستنفذ الموضوع ، يسعفه في مناقشاته ذاكرته القوية وعلمه الموسوعي وبديهته الحاضرة وايمانه المطلق بالعروبة ، فالعروبة اولا(٦) على حد تعبيره وما يلي ثانوي .

والحصري إلى ذلك جيد التوثيق ، فلا يقتصر على التاريخ وبقية العلوم الكثيرة التي كان يعرفها (من الرياضيات والاحصاء إلى علم النفس والتربية وفن الأدارة وغيرها) بل يراقب الاحداث بعين عارف خبير ويسهم فيها إذا وجد ذلك مناسباً ، ويقارن بينها وبين النظريات ، ويضع الخطط لمواجهة المفاجيء منها . فاذا ناقش واجه الخصم لابالبرهنة وحدها بل بالوقائع المقنعة ، ويرى احياناً ان مناقشة جرت بينه وبين آخر هامة فيسجلها ويحتفظ بما سجل ليستعيده في الوقت المناسب . وقد يدرج كل ذلك إذا رآه مناسباً في احدى دراساته .

ولم يكن الأرسوزي اقل قدرة من الحصري على مقارعة الخصوم والمنحرفين . فقد كان يجلس في المقهى كل يوم وبدون استثناء فيأتي إليه الناس من كافة الأعمار والمذاهب والطبقات فيعلمهم شارحا فلسفته وهو يعلق على الأحداث الجارية وعلى اقوال الصحف والأذاعات فاضحاً العملاء والخونة . وكان يريهم على الخصوص كيف تستجيب الفلسفة والأحداث كل للاخر ، معتقداً بسذاجة الأطفال إن بوسع كل عربي مهما كانت ثقافته ان يفهم بسرعة اشتقاقاته اللغوية المعقدة وكيف أن الصور السمعية والبصرية عند العرب – عندنا وحدنا –

---

(٥) يظهر بوضوح من مناقشات الحصري للاحزاب ، ومنها الحزب السوري القومي الاجتماعي ، إنه كان دوماً يأمل بهداية الأبناء الضالين أو نصف الضالين (حزب البعث العربي الاشتراكي) إلى تصوره للقومية ، على اعتبار أن هذا التصور هو الحقيقة العلمية أو المطلقة .

(٦) عنوان احد كتبه ، نشر دار العلم للملايين في بيروت الطبعة الأولى عام ١٩٥٥ والخامسة عام ١٩٦٥ . وهو كتاب نقاشي يرد فيه على مفهوم الدولة .

تنبثق من المعنى لتؤديه بدون فائض . وحجته – الحجة الحاسمة في نظره – هي ان الأمور لا يمكن أن تكون الا على هذا الشكل لأن بنية فلسفته هي الكيان الذي فطرنا عليه الله . وإذا طاب لأحدهم أن يعترض – وبعضهم كان يأتي خصيصاً لذلك – فالويل له ، إذ ما أن يبدأ حتى يدرك « الأستاذ » قصده وبرهنته – وهو على ما هو عليه من ذكاء حاد – فيقاطعه ، ولا يتيح له الفرصة كي يكمل عبارته الأولى، ويتدفق كالسيل مازجاً البرهنة بالنكتة والانفعال بالمنطق ، ومايزال حتى يربح الجولة . وهو يربحها فعلا وللتو إذ انه كان يعرض عن الخصم ليتوجه إلى الحاضرين ، وقد كان حقاً خبيراً بنفسية الجماهير ينفذ إليها بسرعة البرق ليتملكها وتتملكه . ولم اره يوماً يخطىء المرمى اذا كان الموضوع سياسياً وكانت بين الحضور سيدة جميلة أو اكثر إذ ان الانوثة كانت تستثير عبقريته كلها فيهيمن على المكان ويملؤه بشخصيته الفذة فهو السيد الذي لا تخالف له ارادة . أما إذا كان الخصم معادياً فلا يهمله كما كان يفعل الحصري بل يوقعه في الخزي ويضحك المستمعين منه بالفكاهات المتلاحقة وكان معينه منها لا ينضب .

والواقع أن الأرسوزي لم يكن يحاور احدا فالحوار يفترض التكافؤ بين الطرفين والانفتاح الذي يقلص الافكار المسبقة إلى الحد الأدنى (وكذلك الحصري وإن كان بدرجة اقل) بل كان يعلم ، وتعليمه يقوم دوماً على اعادة فلسفته مرة بعد مرات في احاديثه وفي كتاباته تارة بالتلخيص وطورا بالحرف الواحد (وايضاً الحصري يستشهد بذاته) فاذا ما القى درسا يبدأ غالباً بالعبارة التالية : « كتابكم يقول . . . » ثم يلخص بامانة وبما لايزيد عن عشر دقائق في المقرر ، وبعدها يسترسل مع فكره . وإذا ما عن لاحدهم أن يخالفه في الرأي امطره بوابل من الكلام المصور حتى يخدره . وما أن يستعيد المسكين انفاسه حتى يجد المسرحية ذات الفصل الواحد قد انتهت وانتقل القوم إلى حديث آخر . ولم تكن للارسوزي برهنة الحصري المفرطة في المنطقية إلى حد الارهاق ولا توثيقه الدقيق رغم مطالعاته المتنوعة والكثيرة . وإذا روى له أحدهم حديثاً وحاد قيد انملة عما يجول في خاطره ظن به الظنون . إذ الذي كان يعجبه هو الكلام العفوي يصدر عن مغفل يسير بمحاذاته في الشارع . ذلك كان عنده صوت الشعب . وصوت الشعب ، يااستاذي ، اعسر الأصوات على الفهم في عصر الاعلام واصطناع الرأي العام ، اما القراءات الفكرية فكان يؤثر ان يتمثلها كليا ، كما يتمثل الجسد الحي الغذاء ، لا يظهر مفعوله فيه الا على شكل غير مباشر . وهذا شأن الفلاسفة كلهم تقريبا لا تعنيهم في اغلب الحالات المذاهب الأخرى بذاتها ، وإنما كيف تتبدى لكل منهم من خلال

مذهبه وليتدبر المخالف امره كيفما شاء . والارسوزي رغم رفضه لكلمة ميتافيزيقا التقليدية وايثاره كلمة « حكمة » أو « فقه المعنى » عليها(٧) فهو ميتافيزيقي بكل جوارحه . فذهنه استنتاجي – تأليفي وايضاً على غرار افلاطون ، شعري – اسطوري ؛ وهو يستخدم القصة المعبرة (الأسطورة) لا ليقول مالا تقوله البرهنة ، كما كان يفعل افلاطون(٨) بل لأن هذا المنحى ، في زعمه من طبيعة اللغة العربية وبالتالي من طبيعة العربي .

الفارق الثالث

ويكمل الفارق الثالث الثاني ويوضحه كما انه يلقي ضوءا قوياً على الأول، اقصد الفارق في الرؤية التي تعين هوية كل منهما الفكرية وهوية كل كاتب وتميزه عن الآخر .

ولقد كانت للارسوزي رؤية فلسفية متميزة حولها كما قلت إلى نموذج اجرائي يجب أن يستخدم في اعادة بناء الأمة وبالتالي الدولة فيما كان يرى . ولا أنسى بالمناسبة أن كلمة « رؤية » بدعة من أصل مجلي في الفلسفة ، الا أنها هي التي يفرضها المقام . ويعيد استاذنا بلا ملل فلسفته أو وجهة نظر الأمة العربية ، كما كان يقول ، يعيدها بدون ملل مما يجعله يعتقد ، هو ومريدوه انها واضحة بذاتها ، مع انها ، وهي على ما هي عليه ، في ثغراتها وشطحاتها كما في جوانب قوتها ، حصيلة عوامل متعددة اشرت إلى أهمها يوماً، عوامل تقاطعت في الأرسوزي فسوى (ومنه التسوية) بينها بما كان يملك من قدرة كبيرة على الصهر والتأليف . وبوسعنا تلخيص هذا التأليف في عبارات اشرت إلى بعض من اهمها وهي مع بعض الاضافات التوضيحية والتكميلية :

في البدء المعنى ،
والمعنى له ملء الوجود ،
والمعنى يتجسد صوراً هي تعبيراته المتنوعة عن ذاته .

(٧) راجع في المجلد الثاني من مؤلفاته الكاملة (صفحة ١٥٥ وما يلي) اسباب رفضه لكلمتي (فلسفة = فيلو – صوفيا) و (ماوراء الطبيعة ميتا – فيزيقا) لأنهما تشيران كل كل منهما بما أنها مركبة إلى فاصل بين الانسان والحقيقة .

(٨) راجع رأي افلاطون عن دور الأسطورة في حوار الفيزيرس .

وإذا كان اعطي للامة العربية ، وهي الرحم الذي انبثقت منه الأمم والشعوب السامية ، إذا كان اعطي للعرب – ولهم وحدهم – إن يقولوا المعنى فلأنهم على خلاف الأغريق وورثتهم الأوروبيين ، ابناء السماء وأولاد أبناء الأرض . فانظار العرب كانت (ومازال إذا وعوا خطهم إلى الوجود) موجهة نحو الملأ الأعلى ، يقولون الاسماء ، يقصد ما نسميه بتوسيع الكلمة ، « الثقافة » أي الاخلاق والجمال والفلسفة في حين أن انظار الطرف الآخر موجهة نحو الطبيعة ، فهو يعلمنا ويجب أن نتعلم منه كيف نعرفها بالعلم ونسيطر عليها بالصناعة أو بالتقنيات .

ولايشير معلمنا في كتاباته إلى امم اخرى ، وانما كان في احاديثه الخاصة يتكلم عن الصين والعرق الأصفر في مقابل العرق الأبيض الذي يضم العرب والأوروبيين ؛ والطرفان بلقائهما الذي كان يدعو معلمنا إليه ويبشر به يتكاملان وتتكامل معهما منظومة البشرية في مسيرتها نحو الأفضل فالافضل أو نحو ما نسميه التقدم . ولايدري المرء وهو يقرأ نصوص الارسوزي المكتوبة ما إذا كانت بنية اللغة العربية الاشتقاقية انطلاقاً من المصدر الذي يشير إلى الفعالية ، هي التي اوحت له بحقيقته الأولى (تجسد المعنى في صور) أم العكس. وأميل شخصيا إلى الفرض الثاني ، إذ ان الحقيقة الأولى تبدو بوضوح عنده وكأنها تقسر الكلمات العربية على الدخول في اطارها والانتظام ضمنه . وثمة مسوغات اخرى لهذا الخيار لا مجال لذكرها الآن . وعلى اية حال فان الارسوزي ، إذ وجد نقطة انطلاقه ، اخذ على ضوئها يشرح (يربط بعضها إلى البعض الآخر) ويفسر (يضع الدلالة) الموجودات (الوجود من وجد وهذا من وج اي شع ، والمادة من مد ومنه الامتداد – ديكارت – والمدة،والأمة من الأمم ، والاله من أله ، حوله يألهون أي يتجمعون ، الخ) . والمقولات والمفاهيم الفلسفية (الجمال من جم والبديع من بد أي انفتح بحيث تشرق الأشياء ، العقل من عقل أي ربط ، المكان من مكن ، الخ) . والقوى النفسية (النزعة من نز والذكاء من ذكاء الشمس وهذا من ذك ، دك اصطك بحيث يحصل اللمعان) والعواطف (الفرح من فرأي طار والتعاسة من تع أي تعثر « الخ) . وايضاً حركات الاعراب (الفتحة للركون ، والضمة للحركة) . وصيغ الصرف والنحو (الماضي والحاضر) وغيرها مما يوحي له به خياله الخصب . ومن أهم كشوفه ، وكان بامكانه أن يقيم عليه فلسفة قد تكون ادق من التي وضع ، تركيزالعبارة على الفعل ، وهذا على فعل المضارع الذي يشير إلى الحركة والفعالية كما فعل افلاطون في

لغوياته المتأخرة(٩) وارسطو في فلسفته الأولى حيث اقام الوجود على فعالية الصورة ، ويكون بهذا قد سبق اللغويات الحديثة في واحدة من أهم مدارسها حيث يتسلسل الكلام من الكلمة إلى العبارة فالنص(١٠) .

وهكذا تستمر الفعالية تنشيء الوجود صعوداً وهبوطاً من المؤسسات إلى المعنى ومن المعنى إلى المؤسسات .

وبعد فان الذي حرص الارسوزي على ابتداع هذه الرؤية الواحدة هو تجربة اللواء ، فقد حملته على قضاء حياته يفكر في مصير امة صارت إلى الحضيض بعد ان كانت في « الملأ الأعلى » . إلا أن الظرف – وما اقسى ظرفنا على الكاتب اليوم وغدا كما بالأمس – إلا أن الظرف لم يمكنه من اكمالها بحيث تجيب عن كل الاسئلة التي تطرحها ويمكن أن نطرحها . وكنت اسائله فيجيب فعلا بالتقتضاب ويحيلني إلى « فقه المعنى » ، الذي سيضعه وكان يعد العدة له ، ولكن عندما نضجت فلسفته بدأت تظهر آثار الوهن عليه وبدأ المرض يفتك بجسده ، ثم انه بعد الثامن من آذار ١٩٦٣ رأى من حقه وواجبه أن يشرح بكلام مبسط ووجيز الافكار التي كانت وماتزال في اساس « البعث » ، وليبدي وجهة نظره في شؤون الساعة ، فكانت المقالات التي جمعت في المجلدين الأخيرين من مؤلفاته الكاملة .

والحصري ايضا لخص وبسط فكتب للمدارس الابتدائية (دروس الاشياء) ولدور المعلمين الابتدائية (تعليم الالف باء وطرق التدريس) وللمدارس الاعدادية (النبات والحيوان) فلم يترك علما معروفا في ايامه الا وأكب عليه فحفظه وكتب فيه ، كما انه الف على الخصوص في الشؤون القومية والسياسية للاحزاب والسياسيين ولجمهور المثقفين. وجل كتبه في الشطر الاخير من حياته مقالات جمعت على عجل بدون أي تعديل او تبديل ؛ ولوجمعت مؤلفاته الكاملة لشملت عشرات المجلدات . فمن العسير على الدارس أن يجد

---

(٩) حوار السفسطائي – الفصل قبل الأخير في ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق .

(١٠) راجع دراسات بنفينست وريكور بخاصة لهذا الأخير « المجاز الحي » في فصوله الأخيرة ، والكتاب من نشر سوى بباريس. إما فيما يتعلق بالارسوزي فيكفي القارىء أن يراجع المجلدين الأولين من مؤلفاته الكاملة الطبعة المشار إليها في فهرس المفردات .

الفكرة الناظمة لتأليفه . اضف انه كان يرد عن نفسه تهمة الانتساب الى اية فلسفة (١١) والرؤى الشاملة اصلا لا عرضا فلسفية . لا بل كان يصعب عليه أن ينصاع للفكر الفلسفي فيفهمه .

اذكر ، في جملة ما اذكر بوضوح ، ان الحصري ، وكان قد بدأ جولته الاستطلاعية في مدارس القطر العربي السوري ، دخل يوما فجأة على صف الفلسفة (الثانوية الثانية في تلك الايام) بحماه ، في اواخر شتاء عام ١٩٤٤ ، وكنت اشرح مبدأ السببية عند هيوم ونقد كنت له . وكان يطيب للحصري احياناً في مثل هذا الظرف أن يرتدي بذة القتال الفيصلية بما فيها الخوذة وباستثناء السلاح طبعا احياء لذكري يوم ميسلون ، فيزيده هذا اللباس مهابة ، كما انه كان يضفي على شخصه قسوة قد لا تكون في طبع الرجل . واعرفه للنظرة الاولى فأومىء الى الطلاب بالوقوف ذاكرا اسمه ، وتطوف في خيالنا صورة الاستقلال الاول وابطاله فنسكت كلنا ونحني رؤوسنا متخشعين فيمتلء المكان مهابة واحتراما . كان الطلاب قبلها حقا مستغرقين في الدرس لأن الموضوع يستثير العقل ويدفعه الى التأمل اذا ما كان الشرح محكما . واطلب من الضيف الكبير أن يجلس ليمتنع حفاظا على حرمة الدرس والمدرسة ، ويشير الي بايماءة سريعة حازمة أن اكمل ، واشير بدوري الى الطلاب أن يجلسوا ، واواصل الحديث حيث قطعته . ويقضي معنا ما تبقى من الدرس وهو في حدود الاربعين دقيقة ، يقضيه صامتا متأملا . وما أن تمضي الدقائق الاولى المربكة حتى اعود ويعود الطلاب إلى عاداتهم المألوفة ، هذا يلخص وذاك يقاطعني ويسأل ، وغيره لاه،وانا اسير ببطء بين المقاعد وقد ازداد كلامي منطقية ولهجتي تأنيا . فالرجل ليس ممن بوسعك أن تفترضهم غير موجودين . وحضوره ، وان كان بصيغة الغياب ، يجبرك على أن تتلمس طريقك اليه بشكل او بآخر . فالاحظ ، وانا استرق النظرة اليه ، أنه ، بعد الدقائق الخمس الاولى ، ابتعد كثيرا عن هيوم وكنت وبقية الجماعة . . . وعني ايضا ، يتأمل على الارجح في « احوال المعارف » على حد تعبيره ، ما هي عليه وما يجب أن تصير اليه . وربما أن الحياد الذي ابداه في تلك الحصة هو اقصى ما كان بوسعه أن

---

(١١) مثلا يقول في رده على جريدة العمل « الكتائبية » : « اني لست من الذين يتلذذون بالهيام في سماء الفلسفات » كتاب « العروبة بين دعاتها ومعارضيها » الصفحة ٣٤ من الطبعة الثالثة ١٩٥٧ ، نشر دار العلم للملايين في بيروت .

يقدمه من تنازلات للفلسفة والمتفلسفين . ويقرع الجرس فيصافحني بحركة متعالية ممعنة في الرسمية لا اثر فيها للاستنكار ولا للتحبيذ ، مما زادني اعتقاداً بانه لم ينتبه ولم يحاول الانتباه الى ما كنت اقول . واضيف للامانة أن العادة كانت قد تقضي ، كما هو معلوم ، بان يدخل المدير الصف مع كل ضيف او كل مفتش . ومن الغريب أن صورة مديرنا اذ ذاك قد سقطت تماما من ذاكرتي ، مع انه كان المرحوم قدري العمر ، وهو انسان لم أنس يوما لباقته وادبه وعلو اخلاقه . . . وايضا قدرته على الانحاء في مثل هذا الظرف .

وألقى ظهراً استاذنا ساطع بك ، كما كنا نقول في تلك الايام ، القاه وجها لوجه في مطعم فندق أبي الفداء جالسا وحده على طاولة منفردة في زاوية قرب النافذة المطلة على الشارع ، فأقترب منه مترددا وأحييه باحترام واجلس إلى جانبه بناء على رفة جفن تشير إلى الرضى .

ويسألني في تلك الجلسة القصيرة عن كل شيء ، عن عمري ، عن تحصيلي وشهاداتي ، عن المعاهد التي انتسبت اليها . . . يسألني عن كل شيء ما عدا الدرس والفلسفة واحوال المعارف . واعجب لهذه الاسئلة لا لأنها موجزة ،سريعة وبلهجة تحاذى لهجة المستنطق عندما يسأل الشهود فهذا من صميم شخصيته الادارية بل لأني كنت أعرف انه كان ، بعد الدرس ، يستدعي المدرس ويبدي له من الملاحظات ما يدل على انه سبره طولا وعرضا وعمقا ؛ فاسقاطه هذا التقليد يدل على أنه لم يحفظ شيئا من مضمون درسي ، ولم يحاول ذلك .

وينشر بعدها القسم الاول من تقاريره الشهيرة ، وتتسرب الى المدرسين مضامين القسم الثاني . وهو نفسه كان قد ألقى علينا محاضرة في القاعة الشامية بمتحف دمشق عن الاسس التي يعتمدها في اصلاح احوال المعارف . واكتب يومها مقالا لا اذكر منه سوى انه دفاع رومانتيكي عن الفلسفة ، وترفض صحف دمشق نشره فانشره في صحيفة « المكشوف » البيروتية ، والواقع اني التقيت بالحصري اكثر من مرة ، قبل المقال المذكور ، في حمص وقد نقلت اليها وكنت القي درسا في المعلومات الوطنية كما قررها ، كما القاه بعدها في دمشق في ظروف مختلفة . الا انها كانت كلها لقاءات رسمية لا أثر فيها للعلاقة الشخصية ومنها زيارتي له يوم طلبت نقلي إلى دمشق قبيل العام الدرسي ١٩٤٦ — ١٩٤٧ وكان من واجبي أن أزور رجلا يشرف على كل شاردة وواردة في وزارة المعارف ، وهو

فيها المرجع الاخير وله القول الفصل . ويعيد الامثلة التي القاها علي في حماه ويوسعها ثم يصرفني بالتي هي احسن دون اية اشارة لا إلى دروسي ولا إلى مقالي وينتقل إلى بعدها المرحوم جميل صليبا رأي الحصري فيءاعيده بالحرف الواحد : « لقد وافق ساطع بك على وجودك في اية مدرسة تريد باستثناء دار المعلمين الابتدائية ، فانت مدرس جيد » . مما يدل على أن الرجل صنفني مرة ولكل مرة في اضابير ذاكرته الواسعة .

وكان لقاؤنا الاخير في بيروت ، اواخر تشرين الاول من عام ١٩٤٦ ، في الشارع المؤدي إلى مكتبات باب ادريس . ولأول مرة اراه ، وعلى وجهه ابتسامة خفيفة فيها الكثير من الحنان والصداقة ، وايضا الاسى . ويسأل التو :

– ماذا في دمشق ؟

– غادرتها يوم غادرتها انت ياسيدي .

ويتناول الحديث لمدة خمس دقائق واقل بلهجة ودية وفي موضوعات شتى لا تمت بصلة إلى الظرف الراهن اذ ذاك ، والمؤلم ، المؤلم حقا ، وعلى فجأة يودعني ويذهب كل منا في سبيله .

ولأول مرة اراه اكثيبا متعبا من الصميم ، وعلى محياه مسحة حزن عميق وسؤال اصوغه على طريقتي : لماذا خذلت دمشق ، وهي قلب العروبة النابض ، رسول العروبة ؟

قد يبدو اني استرسلت طويلا مع استذكاراتي حتى لكأني نسيت سؤالي الاساسي هنا وهو عن الفارق في الرؤية بين الحصري والارسوزي او الفارق بين الخط الناظم لتأليف كل منهما . وربما أن القارىء المعترض على حق . الا ان هذا الاستطراد كان ضروريا فيما ارى ، للتعرف على شخصية الحصري وهو يمارس رسالته الاصلاحية . صحيح ان الجانب الذي اخترته محدود جدا طالما انه يقتصر على لقاءات محدودة زمانا ومكانا . الا انه كاشف عن طبعه وعن قدرته الفذة في معرفة الناس وتوجيه كل منهم نحو العمل الاكثر افادة للمجموع . ورب تجربة ضيقة ، فيما لها وفيما عليها ، خير من احكام القيم ومن كافة الآراء التي تقتصر على العموميات . وبالمناسبة فان ما ذكرته وما سأذكره عن الارسوزي مستمد ايضا من ملازمتي له زمنا طويلا أكثر مما هو مستمد من نصوصه . وبعد فان الانسان على الخصوص اذا كان من هذه المرتبة ، اهم بكثير مما يكتب . والرؤية هذه ما جزء لا يتجزأ من الشخصية .

فالأرسوزي « معلم » ، خطه أن يجلس الى الناس على طريقة سقراط وان يبشر بالعروبة. ولقد كان لا حاديثه العفوية ولتعليمه الحي من المفعول مالم يكن لكتاباته التي هي على العموم ، للمتخصصين في شؤون الفكر . صحيح أن الخلاف جذري بين لا — علم سقراط الذي كان يدفعه إلى تعليق الجواب الذي هو الجذر الاول الشك المنهجي (ديكارت) والعقل الانتقادي (كنت) وبين تقريرية الارسوزي الوثوقية ، او قل بين العقل الاغريقي — الغربي الذي يقف عند حدود النسبي والعقل السامي — العربي العقائدي هدفه كان — وما يزال بمعنى ما — المطلق او الحقيقة غير المشروطة او الملأ الاعلى . الا أن كلا من سقراط والارسوزي كون خلفائه تراثا شفويا تتناقله الاجيال ونموذجا للانسان الذي يضحي بذاته في سبيل رسالته .

فالارسوزي يتوجه بكلامه الكل ولا لأحد ، يوقظ الناس إلى حقيقته التي هي حقيقتهم ، على غرار سقراط ، ويذكر — والعربي انسان الذكر — يذكرنا بما نحن عليه واليه يجب ان نصير . فهو انسان الهوى العنيف لاعتقاده بان رسالته ليست منه . ولهذا رفض بانفة تسنم أي منصب مرموق ، ولكي يبقى حرا طليقا وصوتا ينادي في البرية : اعدوا طريق العروبة واجعلوا سبلها مستقيمة . ويضيف مع « السابق » لقد وضعت الفأس على اصل الشجرة . فكل غصن لا يورق ويأتي ثماره يقطع ويرمى في النار . وما زال يدين ، مازال يرمي في الظلمات البرانية ، بحق ، حتى وبدون حق شعر في الايام الاخيرة انه وحده في مواجهة البشر ، وحده قائم بين الحقيقة والضلال ، قل بين الشعب وقادته . الا انه لم يشك ولم ييأس اذ ستأتي ساعة وهي دوما حاضره ، فيها نتعرف اليه ، وعندئذ ينصفه التاريخ .

اما الحصري ، وان كان يشاطر الارسوزي موقفه الاعتقادي الصلب ، فطريقه الى الهدف مختلفة اذ ليست قائمة على الرؤى الفلسفية الواسعة ، بل على البحث العلمي الدائب. والعالم يتوارى كي تنطق الأحداث وتفصح عن دلالتها او خط سيرها . اي اننا لا نفهم علمه الموسوعي المبعثر على اختصاصات غير متجانسة ولا نستطيع ان ندرك وحدة تأليفه الا اذا لاحظنا ايضا انه بالدرجة الاولى اداري ومربي (والاثنان بمعنى ما واحد) منذ شبابه الاول عندما كان ما يزال بعد في تركيا حيث شغل مناصب ادارية مرموقة ، منها ادارة دار المعلمين في اسطنبول وادارة مناطق مختلفة من البلقان . وعندما التحق بالملك فيصل الاول الهاشمي في العراق آثر السياسة الثقافية على سياسة السياسيين فكان امينا عاما لوزارة المعارف ومن ثم مديراً لمعاهد تربوية مختلفة ، اضف اليها كلية الحقوق وايضا

مديرية الاثار والمتاحف . ويترك العراق فتستدعيه سوريا لانقاذها من الاستعمار الثقافي وبعدها مصر حيث يؤسس « معهد الدراسات العربية العليا » (١٢) الذي ما يزال حتى الآن ينبوعا من ينابيع فكرنا القومي الاكثر اهمية . ويدرس ، في الوقت ذاته ، الثقافة العربية كما تمارسها الجامعة العربية ويكشف عن ثغراتها (١٣) . والواقع ان الحصري عرف في الوطن العربي ، وقبله في تركيا ، على انه خبير في التربية من مقياس عالمي ، كما عرف عندنا بانه مفكر قومي من الطبقة الاولى . ومع ذلك فانا اعتقد ، بالاستناد إلى تجربتي المحدودة جدا معه ، بان وجهه الاداري لا يقل شأنا عن وجهيه الآخرين ، لا لأنه انشأ مؤسسات جديدة او اصلح مؤسسات قديمة وحسب ، وهذا يفترضه ما يفترضه من الفهم الاحاطي والبت السريع في كافة الشؤون ، بل ايضا لانه كان على سليقة فذة في معرفة الافراد بحيث انه ، وان كان قد يصيب او يخطىء ككل اداري آخر ، يعين بسرعة خاطفة لكل انسان يعمل تحت امرته مكانه ودوره وطبيعة عمله .

ومن كان على هذه الدرجة من غنى في القدرات العملية لا يقتصر على ملاحظة الوقائع واستخلاص نظمها او ثوابتها بل يتناول شريحة من الواقع قل : مشكلة تواجهه او يدعى لمواجهتها – ويفصلها لتبيين بناها او يقطعها تبعا لمفاصلها الراهنة ، وبهذا يكشف عن نواقصها ثم يعيد تركيبها كما يمكن أن تكون ويجب ان تكون اذ الامثل لا يتحقق الا اذا ساير امكانات واقعه . وربما أن خير نموذج وضعه ، رغم الثغرات التي نراها فيه اليوم ، هو كتاباه « تقارير عن احوال المعارف في سورية » (١٤) ، فهما يحيطان بمجمل بنى الموضوع المطلوب دراسته ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، فثمة المؤسسات وتفرعاتها والتشريعات الناظمة لها منذ أن قامت وحتى يوم وضع التقارير وكذلك الاهداف

(١٢) راجع برنامجه لهذا المعهد في « المحاضرة الافتتاحية » التي القاها على طلاب هذا المعهد المذكور في سنته الأولى ١٩٥٣ – ١٩٥٤ وهي من منشورات المعهد المذكور عام ١٩٥٤ .

(١٣) راجع « ثقافتنا في جامعة الدول العربية » من منشورات دار العلم للملايين في بيروت ، الطبعة الأولى ، عام ١٩٦٢ .

(١٤) نشرا في مجلدين صغيرين بدمشق ١٩٤٤ – ١٩٤٥ . ومن المؤسف أن احداً على ما اعلم ، لم يتناولهما بدراسة علمية على ضوء ما استجد بعدهما فهما اهم وثيقة في تاريخ التربية السورية وهما اللذان حددا مستقبلها .

والطرق التدريسية ، وغيرها ، واخيرا واهم مما تقدم الهيكل العام الذي انشأ المؤسسة التربوية السورية بكل درجاتها وجعلها تقريبا على ماكانت عليه اذ ذاك واعتبارا منه تطورت فصارت إلى ما هي عليه . اذ يبدو لي على سبيل المثال وانا استعرض بسرعة التقارير أن من اهم النقاط التي لاحظها الحصري – وقد تكون اهمها – المشكلة الراهنة التي تتخبط فيها كل من وزارتي التربية والتعليم العالي ، الا وهي التوثيق الصعب إلى حد الامتناع احيانا بين هدفين كبيرين : من جهة فتح المدرسة السورية لكافة ابناء الشعب (وكان الاجنبي قد أوصدها) ، ومن جهة اخرى تفادي هبوط المستوى التعليمي والتربوي . واقول بالمناسبة انه لولا خطأ ارتكبته وزارة التربية في خريف عام ١٩٤٦ ، مما حال دون تطبيق كافة مقررات التقارير ، لما تدهور المستوى إلى الدرك الذي هو عليه الآن وسيبقى عليه لسنوات .

واذ انتقل من هذا القطاع المحدد على اهميته والذي هو من مشكلات سوريا التربوية ، اذ انتقل إلى مجمل فكر الحصري وشخصيته ، يعود السؤال الذي ارجأت الجواب عنه أكثر من مرة : ما الخط الناظم لتأليف الحصري وممارسته ؟ واني اوثر كلمة « خط » على كلمة « رؤية » لانها اقرب إلى عقليته وعمله من غيرها ، والرجل كان ينفر ، مع كثيرين غيره ، من الرؤى الواسعة ويرى فيها مجازفة لا تستند إلى أي دليل علمي (بمعنى العلوم الوضعية). واجيب بدون تردد ان خطه انساني وفي الوقت ذاته قومي عربي . واوى الوجه الاول في كتبه ودراساته التربوية ، وهي تمتد على حياته كلها ، والوجه الثاني في كتبه ودراساته القومية وقد وضعت كلها بعيد الاربعينات فيما اعلم .

ويبدو لي ايضاً أن الينبوع الأبعد لمنحاه الانساني هو مفكرو القرن السادس عشر الغربي . قد لا يكون قرأ ابراسم وهنري إتيين وباسكيه وغيرهم ممن عرفوا بعدها باسم « الانسانيين » ، وهذا هو الارجح اذ لا يوجد ما يثبت ذلك . الا انه تأثر ، اول واكثر ما تأثر ، بالثقافة الفرنسية في انبل ما اعطت الاوهو كلاسيكية القرن السابع عشر وما تلاها مباشرة أي فلسفة الانوار التي ادت إلى الثورة الكبرى وإلى اعلان حقوق الانسان وفي طليعتها الحريات . في هذه المرحلة من حياته ناضل الشاب مع المناضلين الأتراك والعرب في سبيل الدولة الدستورية وحرية الانتخاب والرأي والصحافة وتأليف الاحزاب وغيرها ، اذ لما دعته الحركة التي قاومت الاستبداد الحميدي وانتهت بازاحة السلطان المستبد لبى فوراً وبدون تردد فأخذ بنشر المقالة تلو المقالة في الصحف اليومية التركية ويخطب في

الجماهير البلقانية حيث كان موظفا اداريا كبيرا داعيا للالتفاف حول اركان العهد الجديد (١٥) . ويصطدم بعدها ، فيما اعتقد ، بالعصبية الطورانية فيستيقظ فيه الحس القومي ، وهو عربي اصيل . وعندها وعلى الأرجح ، أخذ يتوقع الفرصة الاولى الملائمة كي يعود الى وطنه الاول ، ويجدها اخيراً في الدولة الهاشمية الاولى فينضم اليها هاجراً تركيا مرة ولكل مرة . ويبرز بعدها في تأليفه تدريجيا الوجه الثاني خلفه الا وهو الوجه القومي .

الا ان المصدر الرئيسي والمباشر لمنحاه الانساني هو الفكر التربوي السويسري (بستالوزي وغيره) وامتداداته في العالم الانجلو سكسوني (سبنسر مثلا) وغيره . وهو ما برح في التربية التلميذ الامين لهذا التيار . فتعريفاته لهذا العلم ، وان تعددت اشكالها تدور حول محورين : الانسان واعداده للحياة . وهناك ادلة اخرى على انتمائه إلى هذه المدرسة لا مجال لذكرها هنا (١٦) . والتيار هذا يؤخذ عليه اسقاطه للبعد الاجتماعي للانسان ، مما يوضحه ويبرزه الماركسيون وايضا المدارس السوسيولوجية على اختلاف انواعها .

والاهم من هذا هو نمط برهنته ، فهي ديكارتية خالصة تتحرى وضوح الافكار ودقتها واستنباطها بعضها من البعض الاخر استنتاجا كتعريفه للقومية مثلا ولابعادها ، وسأعود على الموضوع ، وان كان مستمداً في جملة افكاره من الرومانتيكية الالمانية وكبار ممثليها (هردر وفيخته وغيرهما وعلى الخصوص هذا الاخير) فهو من حيث تسلسل افكاره وترابطها فرنسي ديكارتي لا غش فيه (١٧)

---

(١٥) راجع دراسة الدكتور توفيق برو ، المنشورة في مجلة المعلم العربي ، العدد .

(١٦) راجع على سبيل المثال دراسة الآنسة سمرة الأمير « ساطع الحصري والتربية » (صفحة ٢٥٩ وما يلي)وهي رسالة مضروبة على الآلة الكاتبة وضعت باشراف الدكتور فاخر عاقل وقدمت لكلية التربية في جامعة دمشق للحصول على درجة الماجستير في التربية. وقد استعنت بها لاستذكار معلوماتي عن التربية عند مفكرنا . وكان علي أن أعود إلى المصادر الاصلية لولا أن التربية لا تدخل مباشرة في موضوع دراستي . ورسالة الانسة امير جيدة وحسنة التوثيق .

(١٧) راجع على سبيل المثال كتاب الحصري الاساسي « ماهي القومية ؟ » نشر دار العلم للملايين في بيروت صفحة ٥٣ وما يلي في الطبعة الأولى ، حزيران ١٩٥٩ .

الجذور البعيدة لرؤية الأرسوزي

والارسوزي هو ايضا اكتشف الامة اثر صدمة لا تقل عنفا عن الصدمة التي اصابت الحصري . فاذ عاد من فرنسا عام ١٩٣٣ كان يردد على ما يروى ، امام طلاب التجهيز بانطاكية : لكل انسان وطنان ، فرنسا ووطنه الاصلي . ويدخل عليه يوما المستشار الفرنسي ليرده في نهاية الدرس الى حقيقته اذ يقول له: انت تتكلم ايها السيد الاستاذ كأنك في امة حرة . فلم يبق بعدها عليه وهو على ما كان من عنجهية ، الا أن ينكفىء على وطن واحد وان يفتش عن طريق تحرير هذا الوطن . بهذا كانت حركة اللواء التي دفعت السلطات الاجنبية الى تسريحه من وظيفته .

فالبداية عند كل من الحصري والارسوزي واحدة ، وكذلك لحد ما الهدف ، والنهاية دوما في البداية . الا ان الخلاف على الطريق جذري ، وهذه كما هو معروف ، ترتكس على البداية ، كما أن الاثنين يرتكسان عليها ، ان الصدمة اعادت كلا منهما إلى جذوره الاول والاكثر ترسخا . ففي حين بقي الحصري امينا للكلاسيكية الانسانية الفرنسية اي للانسان بذاته ولذاته كغاية الخيرة ، وعندها تصبح القومية طريقا لأنسنة الانسان على حد تعبير ماركس ، وضع الارسوزي الامة العربية ورؤيتها الوجود (كما تصور الاثنين هو طبعا) في مقابل الرؤية الاغريقية – الغربية برمتها لا بل في مقابل امم الارض طرا ، وان كان يجهل كل شيء عن هذه الامم . وايضا وبالتالي فان عرض الافكار او البرهنة – وهذا هو الاهم في تحديد الشخصية التاريخية أو الحضارية – الثقافية – تحليل عقلاني بعقلانية مبدئيا منطقية تسلسل النتائج من المقدمات استنتاجيا ، كما اشرت الى ذلك اكثر من مرة في حديثي عن الحصري . أما رؤية الارسوزي ، وان كانت تحمل طابع شخصيته القوية ، فهي قديمة ترقى عندنا في صياغتها الأكمل إلى محي الدين بن عربي وقبله إلى بعض المتصوفة ، وعند الغربيين إلى الميتافيزيقا الصوفية الجرمانية او الرينانية التي عبر عنها بأجلى تعبير متصوفة القرن الرابع عشر في المانيا وعنهم أخذ يعقوب بوهمه فلسفته الصوفية . وقد كان الارسوزي معجبا بالفريقين كما صرح لي اكثر من مرة في نزهاتنا ، هذا مع انه بعدها ادان بادانة قاطعة ابن عربي وعدداً آخر من كبار فلاسفتنا لانهم انزلقوا مع الاسطورة وحتى إلى الشعوذة (١٨) . والرؤية هذه التي تمثل في تاريخنا الفكري تيارا بمنتهى الاهمية ،

(١٨) راجع المجلد الأول من المؤلفات الكاملة صفحة ٢٨٩ وما يلي ، حيث يورد مختارات لمفكرين عرب معروفين على أنها نماذج من فكرنا الذي تردى اذ حاد عن نهج اللغة القويم . وكان في احاديثه الشفوية في اواخر حياته يحشر معهم ابن عربي .

تمتد في اصولها الاولى إلى الروحانية الشرقية التي نشأت من تلاقح فلسفة اصولها ايرانية وربما ابعد ، مع الافلاطونية الجديدة . ومن المؤسف حقا هو ان التيار هذا لم يدرس حتى الآن بمافيه الكفاية .

والرؤية هذه فنية – تأليفية في طريقتها كما كان يقول الارسوزي ، اكثر مما هي منطقية – تحليلية . ولما لم يكن ثمة مجال الآن لتفصيلها – وهذا امر بمنتهى الصعوبة – فاني اقتصر على تلخيصها بكلمات ، وهي أن الموجودات تنبثق تلقائيا من أغوار لا متناهي الالوهية والى هذه الاغوار ترتد في حركة تتكامل تدريجيا دون أن تنضب او تنتهي . فما على الفكر المتبصر الا ان يصف بدقة عملية الانبثاق هذه بمحاذاة اكمل فأكمل لحركة مسيرتها ، وهذا ما اراده معلمنا عندما رد الموجودات إلى جذر واحد هو المعنى الذي يتجسد في مؤسسات ، كل منها صورة من صور تجليه في عالم العيان كما اسلفت وقلت . فالحصري ، وان كان قدرفض الفكر الفرنسي اذ رفض ما يسميه التعريف الفرنسي للامة ، اقرب الى هذا الفكر منه الى الفكر الالماني او الى أي فكر آخر ، في حين أن الارسوزي على الخلاف من ذلك تماما .

وبعد ثمة فارق أخير فيه تبدو جلية العقليات والشخصيات ، والرؤى والفلسفات هو الاسلوب في الادب والطريقة في الامور الفكرية ، والاثنان تقريبا واحد . اذ الاسلوب، كما يقول بوفون ، هو الانسان في خصوصيته وفي كليته او انسانيته ، والطريقة هي الطريق التي يشقها كل مفكر إلى حقيقته وهي التي تحدد هويته الفكرية . هذا الفارق ارجئه الآن لأكرس له فقرة كاملة هي بمثابة عرض لنظرية كل منهما في الامة التي هي الدافع إلى هذا البحث . وسنكتشف عندها بعضا من دقائق فكركل منهما .

نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي

د. كمال أبو ديب

١ —

لم تستطع الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي أن تعمق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية إلى درجة تتجاوز بكثير ماوصلته آراء نقاد القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة. بل أن الآراء الحديثة في الواقع قد صيغت في قوالب أقل مرونة، وهي تشي بميل أكثر حدة إلى التعميم ، كما أنها أقل حساسية وتبصراً من آراء النقاد الأوائل . وهي في الوقت نفسه تصدر عن درجة من المعرفة والألفة بالشعر الجاهلي أدنى من معرفة الأوائل .ويبقى مقطع ابن قتيبة المشهور الذي يحاول فيه أن يصف العملية التي طور بها الشاعر الجاهلي قصيدته أحد أعمق المقاطع النقدية المتعلقة

نشرت هذه الدراسة بالانكليزية في المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط ، مج ٦، ع٢ (كمبردج ، نيسان ١٩٧٥) ص ص ٤٨ -٨٤ ، وكانت قد كتبت بين ١٩٧١ — ١٩٧٤ . وهي تشكل حلقة اولى في سلسلة متكاملة من الدراسات التي أحاول فيها تطوير منهج بنيوي لتحليل الشعر الجاهلي .وقد نشرت الحلقة الثانية ، وهي تحليل بنيوي مفصل لمعلقة امرىء القيس ، بالانكليزية أيضاً في مجلة أدبيات : مجلة دراسات اداب الشرق الاوسط (فيلا دلفيا ، ١٩٧٦) ص ص ٣ — ٧١ . وينوي لهذه الدراسات أن تشكل كتاباً مستقلا يصدر بالانكليزية والعربية في مستقبل قريب . في الدراسة الحالية تعديلات طفيفة على الأصل الانكليزي ، وفقرة جديدة أضيفت اليه هي فقرة (٧ — ١) .

(ترجمها عن الانكليزية « المؤلف ») .

بالشعر الجاهلي حساسية وتبصراً (١) .وهو على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع مايجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه الى « بعض أهل الأدب » ، دون أن يدعي أن هذا الرأي يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلي كله . الا أن أكثر جوانب عمله أثارة للاهتمام هو أنه يفسر الخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية ولا ينعت البنية بأنها وجود تقليدي فرضها التراث الشعري وغياب الرغبة لدى الشاعر الجاهلي بالانبتات عن هذا التراث . ثم ان التفسير المتضمن في مقطع ابن قتيبة تفسير وظيفي أيضاً، وتكمن وظيفيته في أنه يؤكد ان عملية نمو القصيدة ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي ، بل عملية هادفة داعية ، ترتبط بالبنية الكلية للقصيدة . وبهذا المعنى ، فان ملاحظة ابن قتيبة هي أيضاً بنيوية ، لأنها تعاين بنية القصيدة المفردة لا في عزلة عن ، بل في اطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى في التراث (٢) .

وقد قام عدد من الباحثين حديثاً بمحاولات لوصف بنية القصيدة الجاهلية الا أن المحكات النقدية التي تتمحور حولها معظم هذه الدراسات ذات طبيعة منطقية (٣) . ولم تأت هذه الدراسات بنتائج كبيرة الأهمية ، كما أنها لم تحدث أثراً حقيقياً في الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة لأنها ، عموماً، وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة(٤)

١ — ١

تهدف الدراسة الحاضرة إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو ، من حيث الطاقات الكامنة فيه ، أغنى مردوداً وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة. ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلودليفي — شتراوس (٥) .

في خطوة تالية ، سأقدم تحليلا تطبيقياً ، يمثل نموذجاً لاستخدام المنهج المطور ، لواحدة من القصائد الرئيسية في التراث العربي ، هي معلقة لبيد بن ربيعة العامري ؛ وسأشير اليها منذ الآن بعبارة « القصيدة — المفتاح » .

واذ تقدم هذه الدراسة ، يؤمل أن تثير اهتماماً جديداً بالموضوع وتؤدي الى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجه ، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية وضع بنية القصيدة في منظور جديد وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة الى الشعر

الجاهلي : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته وتطوره . إلا أنه ينبغي أن يؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عملا في طريق الانجاز قد يستغرق تبلور نتائجه النهائية عدداً من السنين ، لا آراء نهائية في صياغتها .

— ٢

التعميمات السائدة حول بنية القصيدة هي في أساسها ذات طبيعة انطباعية ، لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد. ويصعب على الباحث أن يغالب الشك في أن معظم الدراسات الحديثة مبنية على المعلقات بالذات . اذ انه ليس ثمة من تحليل شامل ، منتظم حتى لجزء من الشعر الجاهلي يمكن أن يعتبر ممثلا حقيقياً لهذا الشعر (٦) . ومع أنه ينبغي الاعتراف بأن صعوبات كبيرة تواجه محاولة القيام بمثل هذا التحليل الشامل ، فلا بد من البداية بداية حقيقية .

ولعل الضرورة القصوى أن تكون تناول التراث الشعري قصيدة قصيدة ؛ والدراسة الحاليةتشكل محاولة أولى لإنجاز هذا التناول باختيارها قصيدة واحدة لتركز عليها وقديبدو هذا الاختيار عشوائياً ، وهو في الواقع كذلك الى حد بعيد لكنه ليس عشوائياً بشكل مطلق .

ذلك أن اختيار القصيدة ينبع من حدس عميق بأن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي كله ، ثم من كونها ،على الأقل بنيوياً ،احدىأكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى ، وهكذا فانها تفرض على الباحث أن يطرح عدداً من الأسئلة أكثر تنوعاً وشمولية ، وإذا كان ثمة من حاجة لتبرير بداية كهذه ، فان التبرير يمكن أن يستقى من كون هذا المنهج قد برهن على غنى امكانياته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة . لكن منهج ليفي — شتراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحات ، وتعدل أحيانا تعديلا طفيفاً . إلا أنه ليس في نيتي أن أعامل القصيدة وكأنها أسطورة ، لأن الشعر والأسطورة ليسا ذوي هوية متحدة ، حتى بنيوياً . وستعالج هذه النقطة بدقة أعمق في سياق آت . أما الآن ، فيهمني تأكيد وجهة نظر حول الحصيلة المحتملة لتحليل الشعر والأسطورة تختلف عن وجهة نظر ليفي شتراوس الذي يقول :

« ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطوري ، ليس ثمة من وحدة خبيئة تبقى لتدرك بعد اكتمال عملية تحليل الأسطورة إلى مركباتها . اذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى مالا نهاية . . . . وليست وحدة الأسطورة أبداً أكثر من وحدة

اتجاهية أو اسقاطية ولا يمكن لها أن تعكس حالة ما أو لحظة معينة للاسطورة . أنها ظاهرة من ظواهر الخيال ، تنبع من محاولة التفسير » .

على العكس من ليفي شتراوس ، أميل شخصياً الى الاعتقاد بأن عدداً كبيراً من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل تختلف درجات عمقها (رغم أن ذلك طبعاً يعتمد على التفسير (وكون طريقة ما في التحليل لا تعود إلى اكتشاف وحدة من نمط معين تختلف طريقة أخرى في جلائها لا يعني بذاته انتفاء وجود وحدة خبيئة في القصيدة (ولا وجود وحدة واضحة كذلك) وفي هذا السياق ينبغي أن تعاين كل قصيدة مفردة معاينة مستقلة متعمقة .

— ٣

لقدأمكن تحليل ٥٠ قصيدة جاهلية من صياغة النظرية التالية حول بنية القصيدة الجاهلية: يمكن أن يميز ، تحت الخيوط المعنوية المتعددة (موتيف) ، والحركات الكثيرة المختلفة للخيوط المضمونية في الشعر الجاهلي ، تياران من التجارب الجذرية يشكلون ثنائية ضدية . التيار الأول تيار وحيد البعد ، يتدفق من الذات في مسار لا يتغير ، مجسداً انفجاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا زمنياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح؛أما الثاني فهو تيارمتعدد الأبعاد، أو هو بالأحرى نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة : لتيارات تتفاعل وتتواشج . ويكتمل التبلور النهائي لهذا النمط في سياق زمني ويجسد عملية خلق للفاعليات المتعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي .

يتجسد التيار الأول ، على صعيد التجربة ، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء ، وشعر الحب ، وبعض قصائد الخمر ، والمرثية ، والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية الدقيقة اللماعة . ويمثل النمط الثاني مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالاته الوجودية من النمط الأول ، هو مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الانسان الجاهلي . ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع . هنا يتواشج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع احساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللا نهائية للحياة نفسها ، والعكس بالعكس . ويمكن أن تسمى هذه الازدواجية بين الايجابي والسلبي زمن التوتر الأبدي القائم كل لحظة . ويتجسد كل من هذين التيارين

في الشعر الجاهلي في بنية متميزة مميزة . اذ يميل التيار وحيد البعد (ت . و . ب) الى التبلور في احدى البنيتين التاليتين الطاغيتين :

١ – ما يمكن أن يسمى البنية وحيدة الشريحة (والتي يشار اليها منذ لآن (ب و ش)

٢ – ما يمكن أن يسمى البنية متعددة الشرائح (ب م ش)

أما التيار متعدد الأبعاد (ت . م . أ) فانه ، كما تقترح القصائد المحللة لأغراض هذه الدراسة ، يتبلور دائماً في بنية متعددة الشرائح . وتقدم أبي قصيدة هجاء نموذجية مثلا موضحاً على طبيعة التيار وحيد البعد من نمط البنية وحيدة الشريحة ، بينما يمثل التيار وحيد البعد من نمط البنية متعددة الشرائح ، مرثية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة في أبنائه . والتي سنناقش في (ف ٢٠٩ يلي ١١) . أما التيار متعدد الأبعاد فان المثل الأكمل عليه هو معلقة (القصيدة – المفتاح) التي سيتناولها التحليل بدءاً من (ف ٤ يلي). ثمة فرق جوهري بين (ب و ش) من جهة وبين كل من (ب م ش) و (ت . م . أ) من جهة ثانية هو أن (ب و ش) تتميز بغياب الزمن منها . ولا يعني هذا أن (ب و ش) لا زمنية؛ فهي من دون شك تنتمي الى سياق زمني معين ؛ ما يعنيه هو أن الزمن ومروره لا يشكلان سياق التجربة التي تتجسد في (ب و ش) ، ولا يلعب الزمن دوراً تكوينياً فاعلا في أعطاء (ب و ش)بنيتها وقيمها الدلالية (السيمانتيكية) . وعلى العكس من ذلك ، فان (ب م ش) و (ت . م . أ) يشبكان الزمن من حيث هو تجربة جذرية ، ومن حيث هو قوة فاعلة تكون وعي الشاعر ورؤياه الوجود وتصوغهما . ولذلك ، فان كلا النمطين يشبكان عملية سرد حدثي تصور كائنات معينة في سياق زمني من التغير والاستمرارية (الثبات) . ومن هنا يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة في البنية متعددة الشرائح رغم أن الأطلال ، لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة (ب م ش) ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسيداً ل(ت . و . ب) .

٣ – ١

لاعتبارات عملية ، لن أقدم هنا التحليل المتقصي للقصيدة – المفتاح والذي يعتمد عليه تمييز العناصر الفاعلة بنيوياً في كل وحدة مشكلة(١٢) من وحدات القصيدة. وسأقتصر على أكتناه وحدة الأطلال أكتناهاً دقيقاً (الأبيات ١ – ١١) من النص المثبت أدناه)

من أجل اضاءة منهج التحليل ذي الأهمية الجذرية في هذه الدراسة كلها . وبعد ذلك ، سيخصص جزء من المناقشة للعناصر المهمة بنيوياً . وستجمع هذه العناصر في مخطط بنيوي يجلو العلاقات الداخلية بينها ويبرهن أنها يمكن أن توصف بأحد المصطلحات الأساسية التي يستخدمها ليفي – ستراوس وهو « حزم في العلاقات(١٣) وأنها يمكن أن تدرس أيضاً تبعاً لهذا التحديد .

ثمة عاملان يجعلان الاكتناه المتقصي لوحدة الأطلال فعلا ضرورياً :

١ – يعتمد التصور الذي تطوره الدراسة الحاضرة لبنية القصيدة اعتماداً كلياً على منحى مغاير للطرق التقليدية في تحديد القيمة الدلالية (السيمانتيكية) للوحدات المشكلة للقصيدة وفي تأويل خصائصها البنيوية .

٢ – الشروح والتعليقات التقليدية على القصيدة ، بل على الشعر الجاهلي كله ، قاصرة قصوراً مدهشاً ؛ ذلك أن هذه الشروح ذات منحى فقه – لغوي (فيلولوجي) سائد وهي لا تتحرك إلا على المستوى اللغوي السطحي للقصيدة(١٤) . وهي كذلك شروح أنتجها كتاب تحددت وجهات نظرهم وآراؤهم بطريقة محددة لمعاينة اللغة ، الشعر ، وعملية الخلق الفني ذاتها ، طريقة ليس في مقدورها النفاذ إلى البنية العميقة للقصيدة – المفتاح بشكل خاص أو إلى بنية الشعر الجاهلي بشكل عام .

٢ – ٣

ينبغي التذكير بأن القضية الأساسية التي تدور حولها الدراسة الحاضرة هي بنية القصيدة . في القصيدة الجاهلية ، يبرز التنوع في الخطوط المضمونية بروزاً واضحاً ويتميز مشكلا ملمحاً يسهل ادراك كونه أحد الملامح الأساسية للقصيدة . لكن سؤالا مهماً يفرض نفسه : هل يصح وصف هذا التنوع بأنه تفتت بنيوي وانعدام الوحدة (أو بنية متفتتة) ؟ أم أن التنوع يمثل ، على صعيد تحتي عميق بعيد الغور ، بنية للتجربة ومنحى خاصاً في معاينة الواقع ، منحى يتجسد بعد ذلك في بنية متعددة الشرائح قادرة على نقل هذه الرؤية وايصالها بصورة أكثر حدة وتجلياً وكمالا من أي بنية أخرى ؟

أحد المنطلقات الأساسية للتأويل المقدم في هذه الدراسة هو التشابه المثير الذي يمكن

وصده بين بنية الأسطورة ، خصوصاً كما يحللها ليفي – شتراوس ، وبين بنية (ت . م . أ). هل يمكن ، على أساس هذا التشابه ، أن نتحدث عن « البنية الأسطورية » لـ (ت . م.أ) ؟ وما هي النتائج التي قد يقود اليها تطبيق منهج ليفي – ستراوس البنيوي في تحليل الأسطورة على (ت. م. أ) ؟ هذان السؤالان بين أهم الأسئلة التي ستحاول الدراسة الحاضرة أن تجيب عليها ، لا في اطار تنظيري بالضرورة ، بل بتطبيق المنهج البنيوي ، في مرحلة تالية ، على القصيدة – المفتاح اولا ثم ، بطريقة مقارنة ، على قصيدة أخرى من النمط (ب م ش) . الا أن المرحلة الاولى من الدراسة لا تمثل منهجاً بنيوياً محكماً حرفياً، بل منهجاً أطورد خصيصاً من أجل تحليل القصيدة من حيث هي نتاج لخيال خلاق يفعل ويحقق ذاته عبر اللغة ، التي يختلف دورها في الشعر اختلافاً جوهرياً عن دورها في الأسطورة ، كما يلاحظ ليفي – شتراوس نفسه١٥ . والمنهج المطور هنا يمثل صياغة اولى ويحتاج، دون شك ، الى تنقية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج الى تعديل . ويؤمل أن مثل هذا الصقل والتعديل سيصبحان ممكنين كلما حللت قصائد جديدة أكثر تنوعاً واختلافاً .

القصيدة – المفتاح : معلقة لبيد بن ربيعة .

١ – عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها
٢ – فمدافع الريان عرى رسمها ... خلقاً كما ضمن الوحي سلامها
٣ – دمن تجرم بعد عهد أنيسها ... حجج خلون حلالها وحرامها
٤ – رزقت مرابيع النجوم وصابها ... ودق الرواعد جودها ورهامها
٥ – من كل سارية وغاد مدجن ... وعشية متجاوب أرزامها
٦ – فعلا فروع الأيهقان وأطفلت ... بالجلهتين ظباؤها ونعامها
٧ – والعين ساكنة على أطلائها ... عوذاً تأجل بالفضاء بهامها
٨ – وجلا السيول عن الطلول كأنها ... زبر تجد متونها أقلامها
٩ – أو رجع واشمة أسف نؤورها ... كففاً تعرض فوقهن وشامها
١٠ – فوقفت أسألها وكيف سؤالنا ... صماً خوالد ما يبين كلامها
١١ – عريت وكان بها الجميع فأبكروا ... منها وغودر نؤيها وثمامها
١٢ – شاقتك ظعن الحي حين تحملوا ... فتكنسوا قطناً تصر خيامها
١٣ – من كل محفوف يظل عصيه ... زوج عليه كلة وقرامها

١٤ – زجلا كأن نعاج توضح فوقها ... وظباء وجرة عطفاً أرآمها
١٥ – حفزت وزايلها السراب كأنها ... أجزاع بيشة أثلها ورضامها
١٦ – بل ما تذكر من نوار وقد نأت ... وتقطعت أسبابها ورمامها
١٧ – مرية حلت بفيد وجاورت ... أهل الحجاز فأين منك مرامها
١٨ – بمشارق الجبلين أو بمحجر ... فتضمنتها فردة فرخامها
١٩ – فصوائق إن أيمنت فمظنة ... منها وحاف القهر أو طلخامها
٢٠ – فاقطع لبانة من تعرض وصله ... ولشر واصل خلة صرامها
٢١ – واحب المجامل بالجزيل وصرمه ... باق إذا ضلعت وزاغ قوامها
٢٢ – بطليح أسفار تركن بقية ... منها فأحنق صلبها وسنامها
٢٣ – فاذا تغالى لحمها فتحسرت ... وتقطعت بعد الكلال خدامها
٢٤ – فلها هباب في الزمام كأنها ... صهباء راح مع الجنوب جهامها
٢٥ – أو ملمع وسقت لأحقب لاحه ... طرد الفحول وضربها وكدامها
٢٦ – يعلو بها حدب الإكام مسحجاً ... قد رابه عصيانها ووحامها
٢٧ – بأحزة الثلبوت يربأ فوقها ... قفر المراقب خوفها آرامها
٢٨ – حتى إذا سلخا جمادى ستة ... جزءاً فطال صيامه وصيامها
٢٩ – رجعا بأمرهما إلى ذي مرة ... حصد ، ونجح صريمة إبرامها
٣٠ – ورمت دوابرها السفا وتهيجت ... ريح المصايف سومها وسهامها
٣١ – فتنازعا سبطاً يطير ظلاله ... كدخان مشعلة يشب ضرامها
٣٢ – مشمولة غلثت بنابت عرفج ... كدخان نار ساطع أسنامها
٣٣ – فمضى وقدمها وكانت عادة ... منه ، إذا هي عردت ، إقدامها
٣٤ – فتوسطا عرض السري وصدعا ... مسجورة متجاوراً قلامها
٣٥ – محفوفة وسط اليراع يظلها ... منه مصرع غابة وقيامها
٣٦ – أفتلك أم وحشية مسبوعة ... خذلت وهادية الصوار قوامها
٣٧ – خنساء ضيعت الفرير فلم يرم ... عرض الشقائق طوفها وبغامها
٣٨ – لمعفر قهد تنازع شلوه ... غبس كواسب لا يمن طعامها
٣٩ – صادفن منه غرة فأصبنها ... إن المنايا لا تطيش سهامها
٤٠ – باتت وأسبل واكف من ديمة ... يروي الخمائل دائماً تسجامها
٤١ – تجتاف أصلا قالصاً متنبذاً ... بعجوب أنقاء يميل هيامها

٤٢ – يعلو طريقة متنها متواتر   في ليلة كفر النجوم غمامها
٤٣ – وتضيء في وجه الظلام منيرة   كجمانة البحري سل نظامها
٤٤ – حتى إذا حسر الظلام وأسفرت   بكرت تزل عن الثرى أزلامها
٤٥ – علهت تردد في نهاء صعائد   سبعاً تواماً كاملا أيامها
٤٦ – حتى إذا يئست وأسحق حالق   لم يبله إرضاعها وفطامها
٤٧ – وتسمعت رز الأنيس فراعها   عن ظهر غيب والأنيس سقامها
٤٨ – فغدت كلا الفرجين تحسب أنه   مولى المخافة خلفها وأمامها
٤٩ – حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا   غضفاً دواجن قافلا أعصامها
٥٠ – فلحقن واعتكرت لها مدرية   كالسمهرية حدها وتمامها
٥١ – لتذودهن وأيقنت إن لم تذد   أن قد أحم مع الحتوف حمامها
٥٢ – فتقصدت منها كساب فضرجت   بدم وغودر في المكر سخامها
٥٣ – فبتلك اذ رقص اللوامع بالضحى   واجتاب أردية السراب إكامها
٥٤ – أقضي اللبانة لا أفرط ريبة   أو أن تلوم بحاجة لوامها
٥٥ – أو لم تكن تدري نوار بأنني   وصال عقد حبائل جذامها
٥٦ – تراك أمكنة إذا لم أرضها   أو يعتلق بعض النفوس حمامها
٥٧ – بل انت لا تدرين كم من ليلة   طلق لذيذ لهوها وندامها
٥٨ – قد بت سامرها وغاية تاجر   وافيت إذ رفعت وعز مدامها
٥٩ – أغلي السباء بكل أدكن عاتق   أو جونة قدحت وفض ختامها
٦٠ – باكرت حاجتها الدجاج بسحرة   لأعل منها حين هب نيامها
٦١ – وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها
٦٢ – بصبوح صافية وجذب كرينة   بموتر تأتاله إبهامها
٦٣ – ولقيد حميت الحي تحمل شكتي   فرط وشاحي اذ غدوت لجامها
٦٤ – فعلوت مرتقباً على ذى هبوة   حرج إلى أعلامهن قتامها
٦٥ – حتى اذا ألقت يداً في كافر   وأجن عورات الثغور ظلامها
٦٦ – أسهلت وانتصبت كجذع منيفة   جرداء يحصر دونها جرامها
٦٧ – رفعتها طرد النعام وفوقه   حتى اذا سخنت وخف عظامها
٦٩ – قلقت رحالتها وأسبل نحرها   وابتل من زبد الحميم حزامها
٦٩ – ترقى وتطعن في العنان وتنتحي   ورد الحمامة إذ أجد حمامها

٧٠ – وكثيرة غرباؤها مجهولة ترجى نوافلها ويخشى ذامها
٧١ – غلب تشذر بالذحول كأنها جن البدي رواسياً أقدامها
٧٢ – أنكرت باطلها وبوت بحقها يوماً ولم يفخر علي كرامها
٧٣ – وجزور أيسار دعوت لحتفها بمغالق متشابه أعلامها
٧٤ – أدعو بهن لعاقر أو مطفل بذلت لجيران الجميع لحامها
٧٥ – فالضيف والجار الغريب كأنما هبطا تبالة مخصباً أهضامها
٧٦ – تأوي إلى الأطناب كل رذية مثل البلية قالص أهدامها
٧٧ – ويكللون إذا الرياح تناوحت خلجاً تمد شوارعاً أيتامها
٧٨ – إنا إذا التقت المجامع لم يزل منا لزاز عظيمة جشامها
٧٩ – ومقسم يعطي العشيرة حقها ومغذمر لحقوقها هضامها
٨٠ – فضلا وذو كرم يعين على الندى سمح كسوب رغائب غنامها
٨١ – من معشر سنت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها
٨٢ – لا يطبعون ولا يبور فعالهم اذ لا تميل مع الهوى أحلامها
٨٣ – فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه فسما إليه كهلها وغلامها
٨٤ – فاقنع بما قسم المليك فإنما قسم الخلائق بيننا علامها
٨٥ – وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأعظم حظنا قسامها
٨٦ – وهم السعاة اذا العشيرة أفظعت وهم فوارسها وهم حكامها
٨٧ – وهم ربيع للمجاور فيهم والمرملات اذا تطاول عامها
٨٨ – وهم العشيرة أن يبطئ حاسد أو أن يلوم مع العدو لئامها

— ٤

تستهل القصيدة – المفتاح بوصف الديار الدارسة في منى (الابيات ١ – ١١) ، ثم تنمي صورة النساء الراحلات مع القبيلة (١٢ – ١٩) . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر يسود العلاقة بينه وبين نوار محبوبته (١٩ – ٢١) ، ويقول أنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقة عبر الصحراء . وتؤدي هذه الا نطلاقة إلى تطوير وصف الناقة (٢٢ –٥٣)، إلا أن الوصف ليس وصفاً مباشراً تصويرياً (فوتوغرافياً) في طبيعته ، إذ أن الناقة تبرز أولا من خلال علاقة تؤسس بينها وبين سحابة ، ثم بينها وبين نمطين من الحيوانات الحمر الوحشية (الانثى والذكر) ، والبقر الوحشي (الانثى وولدها) . وتروي القصيدة

قصة مفصلة عن كل من هذين الزوجين . أما الوصف المباشر الصريح للناقة فانه يتم في حيز بيتين اثنين فقط . تعود القصيدة عند هذا المفصل لتقدم إشارة جديدة إلى التوتر الذي يسود العلاقة بين الشاعر ونوار ، ولتؤكد كبرياء الشاعر وعزمه على صرم هذه العلاقة (٥٤ — ٥٦) . ويتطور هذا التأكيد إلى اعتزاز عميق لدى الشاعر بذاته وبنظام القيم الذي يؤمن به (٥٧ — ٧٧) . وتمتزج بهذا الاعتزاز اشارات إلى أفعال شجاعة وقوة من جانب الشاعر وفرسه (التي تخصص لها خمسة أبيات) . ويتنامى الاعتزاز الشخصي إلى اعتزاز بالقبيلة (٧٨ — ٨٨) تشرخه إشارة مفاجئة في البيت الأخير إلى وجود لئام بين أفراد القبيلة يميلون إلى أعدائها .

يمثل ما قيل حتى الان تخطيطاً موجزا وسريعاً لما أسميه « الحركات المشكلة » للقصيدة . ويلاحظ فوراً أنه ، ابتداء من البيت (١٩) وحتى البيت (٥٦) ، تسيطر على القصيدة درجة عالية من التعقيد والتشابك البنويين . ليس ثمة من انقسامات متكاملة نهائية الحدود ، بل إن النسق الناشيء من المكونات « الناقة — الأتان — البقرة » والنسق الناشيء من المكونات « الشاعر — نوار — الصرم » يتقاطعان ويتشابكان في نقاط على فترات متغايرة الأطوال . أما الحركة الأخيرة ، حركة الاعتزاز الفردي والجماعي ، فانها تنساب بانسجام ونعومة في مجرى حدوده أكثر نهائية وتحدداً . وأما الحركة الأولى حركة الاطلال ، فإن التحليل المتقصي التالي سيحاول أن يفيء خصائصها إضاءة عميقة .

٤ — ١

يعتبر المعلقون والتقليديون والدارسون المعاصرون القسم المتعلق بالاطلال تعبيراً عن شعور عميق بالأسى والفقدان يعانيه الشاعر عندما يعود إلى الاطلال ويراها دارسة مدمرة(١٧). ليس من غرض هذه الدراسة أن تناقش هذه النظرة إلى الاطلال ومدى صحتها من حيث هي تفسير عام ينطبق على الأطلال في الشعر الجاهلي كله . لكن الدراسة الحاضرة ستحاول أن تظهر أن النظرة المشار إليها غير صحيحة من حيث هي وصف لخصائص قسم الاطلال في القصيدة — المفتاح بالذات .

٤ — ٢

على صعيد انفعالي صرف ، يتميز قسم الاطـلال موضع الدراسة بالغياب المطلق

منه لأي تعبير مشحون انفعالياً ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى في نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء ، والكلمة التي تستخدم هنا ليست حادة الشحنة إذ أن الشاعر يقول ببساطة « شاقتك ظعن الحي » . يلفت هذا الغياب النظر فوراً ، ويثير حس الغرابة ، في ضوء طغيان التفسير التقليدي للاطلال وشعبيته . إلا أن هذا الغياب ليس الخصيصة الوحيدة المهمة والمثيرة للاستغراب في هذا القسم ؛ ذلك أن المشهد نفسه ، والذي يفترض أنه مشهد للخراب الشامل والخواء ، ليس في الواقع كذلك .

يتلو الاشارة الأولى السريعة إلى أن الديار قد عفت مباشرة عنصر من المفارقة (Paradox) يتشكل في اللفظة «تأبد» وتحاصر الفكرة كلها أطراف ثنائيتين ضديتين : محلها / مقامها (المحل مكان النزول المؤقت / المقام مكان للاقامة المستمرة) ؛ غولها / رجامها (مكان منخفض / مكان مرتفع) . وقد تعني تأبد ببساطة «هجر وخلا» لكنها قد تعني كذلك «خلا ، إنما من الانسان فقط » . أي أن الحياة ماتزال موجودة فيه إلا أنها تتخذ صورة حيوانية لا انسانية . أما البيت الثاني فانه يثير الدهشة بصورة فورية ، بسبب صورة مجاري الماء التي تبرز فيه إذ أن ادخال صورة الماء والمجاري التي يتفجر منها إلى المشهد العام له دلالاته – رغم أنه يأتي في مظهر نفي لوجود الماء الآن ، في اللحظة الحاضرة ومجاري المياه عارية . إلا أن اسم المكان نفسه دال ، فهو الريان : أي أن الرواء خصيصة أساسية دائمة من خصائص المكان تمنحه ، بسبب ديمومتها فيه ، اسمه (الذي يشتق من الرواء) . إلا أن أعمق ملامح البيت دلالة هي الصورة الشعرية نفسها ، التي يحاول الشاعر عن طريقها اضاءة خصائص مجاري الماء بربطها (عن طريق التشبيه) لا بعنصر فيزيائي معرى ، دارس الملامح ، بل بعملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والامحاء والعراء . هكذا توصف مدافع الماء ومجاريه بأنها عريت كما يحفظ الحجر الكتابة المنقوشة فيه ويخلدها ويمنحها الديمومة . أهذا تناقض ؟ أينبغي أن أطرح البيت جانباً ونعتبره تشويها لأصل أدق ، أو أن نحاول «تأويله » بطريقة منطقية عقلانية تعطي الصورة دلالة محددة تجعلها أقدر على تصوير شبه فيزيائي (١٨) ؟ اجابة هذا الكاتب على كلا السؤالين اجابة بالنفي . ذلك أن ماتقدمه هذه الصورة مفارقة جذرية وجوهرية (١٩) : اذ تضاء عملية سلبية عبر عملية ايجابية : وكلا العمليتين تنبع من حركة الزمن ومروره – الزمن في مروره يجرد الأشياء ويعريها ، لكنه في الوقت نفسه يخلد الأشياء ويمنحها الديمومة .

يبرز البيت الثالث مفهوم كمال حركة من حركات الزمن « تجرم »وفي اللحظة

نفسها مفهوم جزئية حركة أخرى من حركات الزمن « حجج » . لكنه يشكل كذلك ثنائية ضدية أساسية أخرى (حلالها / حرامها) . أهذا اذن كل ما يتكون منه الزمن ؟ سنوات حلال وسنوات حرام ؟ أهذه هي الخصيصة الوحيدةللزمن ، للسنين التي عبرت؟ أم أن هذه خصيصة لكل من السنين التي عبرت بصورة افرادية ؟ أذاك هو الاطار التصوري (Conceptual) الوحيد الذي يمكن ضمنه تحديد الزمن او السنة المفردة ؟ هل الشاعر ، ببساطة ، يستخدم صيغة جاهزة ، ام أنه اضطر الى استخدام الثنائية تحت ضغط القافية ؟ الاحتمالان الأخيران ، في رأيي، من السطحية بحيث يستحيل قبولها(٢٠) . ويمكن تقديم اجابة أكثر سلامة من وجهة نظر بنيوية بالاشارة الى السياق الكلي لحياة العربي في صحرائه ضروري جدا أن نسترجع سياق البحث الدائب عن الماء والمرعى ، سياق الغارات والغزو ، والحروب التي أدى اليها هذا البحث (كما أدت اليها عوامل أخرى) .

في هذا السياق يصبح تقسيم السنة الى أشهر حلال وأشهر حرام – في محاولة لتنظيم حياة الانسان وخلق شيء من الاحساس بالامان فيها ، بدلا من تركها عرضة بشكل مستمر الخطر ، والخوف ، والتوتر – في جوهره محاولة لخلق وسيط من الحياة والموت . ذلك أنه لا يمكن أن ينفي الموت بشكل مطلق باعتبار السنة كلها حراماً منع الغارات والقتال فيها ، لأن هذا سيمنع أيضاً البحث عن الماء والمرعى ، ونتيجة لذلك فانه سيمنع الحياة ذاتها وبطريقة متشابهة لا يمكن أن تنفي الحياة نفياً مطلقاً (وتؤكد في الوقت نفسه) بالسماح بالغارات عبر السنة كلها ، لأن الحياة لا يمكن في موقف كهذا أن تبقى وتستمر الا على حساب الحياة نفسها : يبقى الاول / يفنى الثاني . من هنا يتكون تصور الشاعر للزمن في اطار لغة الحياة والموت ، الحلال والحرام .

ينمي البيت الرابع الطبيعة التضادية للاشياء (طبيعة المفارقة فيها) إلى الذروة . اذ يصف الأطلال بأنها « رزقت» المطر ، وتحمل لفظة « رزقت » أكثر الصور حدة استثارة حتى الآن . ثمة قوة خفية (الطبيعة ؟) منحت الأطلال رزقها (المطر) – الذي تقدم ايضا في اطار ثنائية واضحة (جودها / رهامها) . الا أن هذه الثنائية تختلف عن الثنائيات السابقة لأن فاعلية طرفيها فاعلية انسجام وتناغم ، لا فاعلية حركتين في اتجاهين متضادين ، وهما يتجهان معا الى خلق الحياة (الخصب والاخضرار في المشهد كله ، وكذلك إلى بعث الحياة ، في شكلها الحيواني ، ضمن المشهد . وتستمر ظاهرة الثنائيات

التي سيطرت على القصيدة حتى الآن ، وتتبلور في البيت الخامس حيث تربط الغيوم إلى ثنائية محددة من سياقات الزمن : الصباح (سحابة صباحية) / المساء (سحابة مسائية) ، ويبدو تأثير أصداء الرعود وكأنه يكشف استجابة اطراف الثنائيات السابقة ويعمقها . فجأة تنفجر الحياة بحيوية واشعاع باهرين ، وبحسية بصرية لامعة . تنفجر التربة المخصبة بالايهقان (ولاختياره بالذات دلالة واضحة ، لأن الايهقان يمثل توسطاً بين الحياة اللا انسانية الوحشية وبين الحياة الانسانية : فهو نبات برى ، لكن كلا الانسان والحيوان يستطيع أن يأكله) . ومن جهة أخرى ، وعلى صعيد أغنى في دلالته ، تتجلى الحياة بشكلها الحيواني في أعمق أشكالها دلالة : الولادة والاطفال ؛ ويفيض الفعل « أطفلت » ثراء وأشعاعاً ، اذ يؤكد تجدد الحياة واستمراريتها .

ويمثل التجدد والاستمرارية ، بدورهما ، فاعلية زمنية هي تجلي البدايات الجديدة ، والخصب الجديد ، والوعد في وسط العفاء والامحاء والبتر . ومن الشيق أن الحيوانات التي تبرز في سياق الأطلال ليست حيوانات متوحشة ، بل حيوانات جميلة ، مسالمة هي الظباء والنعام . لماذا هذان النمطان ؟ ثمة ثنائية أخرى : الظباء تتكاثر عبر الحمل وتشكل الجنين والولادة داخل الرحم وجسد الام ، كالانسان / أما النعام فانه يتكاثر عبر البيض وتفقيسه خارج الرحم وجسد الام ، خلافاً للانسان . الا أن الحصيلة النهائية واحدة وهي انجاب الاطفال الذين يجسدون قدرة الحياة على تجديد نفسها في لجة الدمار والموت . هكذا يفارق شكل من أشكال الحياة مستقره تاركا وراءه العراء والجدب فقط ، الا أن شكلا آخر من اشكال الحياة يرد ليؤكد الحياة ذاتها . ثم أن ثمة البقرات الوحشية أيضاً ، وهي تبرز في وضع هنيء ، رائق ، تجلس بأمان ودعة مع اطفالها التي انجبتها حديثاً في وسط الخصب (او انجبتها خارج هذا الخصب ثم أتت بها اليه) . المشهد اذن مشهد من الانسجام الآمن والكينونة معاً بين الامهات والاطفال (وهي ثنائية أخرى فاعلية طرفيها تناغمية تتحرك باتجاه خلق الحياة وتأكيدها) . ويسمح الأمان وغياب الخطر للاطفال بالطواف في جماعات صغيرة في الفضاء الرحب . أي فضاء ؟ كان يفترض في السياق المكاني أنه شريط ضيق بين التلال ، الا أنه الان أبعاد طليقة وانفتاح ، عرض وامتداد ؛ يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة ، للتناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية : الام / الولد . وثمة أهمية جوهرية في ملاحظة الغياب المطلق للذكر (او الآباء) من السياق المكاني . الاناث وحدها هناك ، وهي القوى المباشرة التوالد وتجديد الحياة .

هل المشهد مشهد مؤقت عابر ؟ هل الحياة نتاج لحظة ستتلاشى كالومضة ؟ يعيد البيتان

الثامن والتاسع ابراز صورة التخليد (منح الخلود) ، انما بشكل أكثر مباشرة ونصاعة وبهراً . لقد عبرت السيول. أهي سيول مدمرة.؟ لا. لقد كانت السيول فاعلية خلق للحياة حين جاءت وهي الآن تنأى (والنأي أيضاً حركة الزمن : القرار والرحيل) . وبعد هذا النأي تختفي صورة الحياة الثرة الغنية الخصبة ، اذ تختفي الحيوانات من المشهد . مايبقى هو الاطلال نفسها فقط لكنما ، مرة أخرى ، ليس الخط الدلالي المسيطر خط العفاء والزوال ، اذ أن الطلول تفضاء عبر صورة للبقاء والكينونة الأبدية المتجسدة في الكتابة وخلود ما يكتب . والتشبيه هنا ليس تشبيهاً جامداً لا زمنياً بل انه ليخلق عملية حركية زمنية لا حالة قرار والفعل « تجد » فعل جوهري الاهمية في الصورة كلها ، اذ ان مايقال هو أن الأقلام تجد الكتابة (وستجدها الى الابد) بدلا من أن يقال انها « جددتها » .

لقد نسب البقاء والديمومة حتّى الآن وبصورة مطلقة الى فاعلية انسانية ، انما بطريقة غير مباشرة ؛ ويأتي البيت التاسع ليجلو هذه النسبة ويجعلها أكثر صراحة ومباشرة ، اذ أن الديمومة الآن تحدث نتيجة لفعل واشمة تعيد الوشم مرة بعد مرة ، وتجدده . ومن جديد تخلق عملية زمنية ، لاحالة جامدة ، حركة ضمن سياق زمني : اعادة خلق ، اعادة تشكيل وصياغة ، اعادة تأكيد لشيء كان من قبل وسيكون ، نتيجة لذلك ، دائماًوباستمرار . فالزمن لم يدمر ويمح ، رغم الفعل الذي استهلت به القصيدة « عفت الديار » . وصورة الواشمة تجدد وشمها ونؤورها تشير اشارة باهرة الى مايقال هنا ، ذلك أن الوشم يتشكل في حلقات ودوائر مغلقة ؛ ويتحرك كل شيء هذه الحركة ، حتّى الزمن يتحرك حركة دائرية ، معيداً الخلق ، مجدداً ، ومؤكداً من جديد .

الثنائية الاخيرة هي ثنائية الانسان / الطبيعة الميتة : الانسان يتساءل ويسأل لكن الطبيعة لا تجيب . الطبيعة خالدة أبدية « خوالد » ، وهي تعبر ، انما بطريقة غامضة لا بلغة صريحة مفهومة .الانسان يسأل بوضوح ، لكنه يحار في كون اسئلته ، ذات جدوى ، في كونها ذات دلالة ومعنى او عبثاً مطلقاً . ومن جديد نجد أنفسنا في نقطة البدء ، لحظة يبدأ الانسان بهجرة الديار والنأي عنها . لقد تحركنا حركة دائرة تامة ، لننتهي الآن أمام ثلاث ثنائيات : القرار / الرحيل ؛ الاخصاب / العقم ؛ التوي (من خلق الانسان) / الثمام (من خلق الطبيعة) . وطرفا الثنائية الاخيرة يهجران ، يتركان وراء الركب المبتعد . وهكذا تنتهي حركة الاطلال في القصيدة .

٤ — ٣

وردت ، فيما سبق ، أشارات متعددة للسياق الزمني للقصيدة ، للحركات — في الزمن ، ولحركات — الزمن . وعلى هذا المستوى ، فان اهم ملمح هو السياق الزمني لحركةالاطلال بوصفها حركة متكاملة من حيث علاقتها بالقصيدة باعتبارها كلا متكاملا . زمن الافعال جميعا ، منذ الكلمة الاولى « عفت » وحتى نهاية حركة الاطلال هو الزمن الماضي ، باستثناء الفعلين « تأجل » في البيت السابع ، « ويبين » في البيت العاشر . ويحدث الفعل الاول في سياق الكينونة معاً والتناغم بين الامهات والاطفال (العين) موحياً ، في احتمال ، بأن وجود علاقات تناغمية كهذه بين الطرفين كان ، وسيبقى ، منبعاً للأمان المطلق والسلامة بالنسبة للاطفال والسلام الدائم بالنسبة لكلا الطرفين . اما الفعل الثاني فانه يقع مجسداً لواع دائم الا ان زمن الافعال ليس أهم خصائصها ، بل ان العلات بين هذه الازمنة هيمصدر الدلالة (والتأكيد على العلاقات اساس جذري من أسس البنيوية بكل أنماطها) . يبدأ الشاعر بجملة خبرية تصور الحالة الحاضرةللديار،ويمكن ان نسمي هذه اللحظة لحظة (B) . وقد يكون الشاعر ، في اللحظة (B)،واقفاً فعلا على الأطلال . لكن السياق الزمني ، في البيت الرابع يصبح مموهاً غامضاً: « رزقت » مرابيع النجوم . متى حدث هذا ؟في اللحظة (A) ؟بالتأكيد لا ، في اللحظة (B) مرة ثانية؟، بالتأكيد لا . يمكن ان تسمى اللحظة الفعلية لسقوط المطر اللحظة (C) ؛ ألا أن علاقتها باللحظتين (A) و (B) صعبة التحديد . هلهي بين (A) و (B) ؟ قد تكون . يأتي البيت السادس ليصف نمو النباتاتوولادة صغار الحيوان . وتتلو لحظته اللحظة (C) ويمكن ان تسمى (D) . ويستخدم البيت السابعصيغة من صيغ الحضور ، هي صيغة اسم الفاعل ساكنة ، وفعلا في الزمن الحاضر ، هو تأجل ، ولايبدو أن استخدامها يتم بغرض تعميق نصاعة المشهد المصور وحسيته فقط . ويزيد البيت الثامن من كثافة السياق الزمني وتشابكه وتعقيده ، اذ ترد الجملة « وجلا السيول » .متى تم ذلك ؟ يفترض ان هذه اللحظة الجديدة (E) تتلو اللحظة (D) . يبدأالبيت العاشر بالفعل«فوقفت »،الذييفرض سؤالا مهما : كيف ترتبط اللحظة الزمنية لهذا الفعل باللحظات الزمنيةالاخرى ؟ انها بالتأكيد لا تتلو (E) مباشرة، بل تأتي بعد كل اللحظات الاخرى باستثناء لحظة البيت الثالث (B) بسنتين أي أن الشاعر يعود الى حيثبدأ . ويبدو أن الدائرة الآن قد اكتملت . الا أنالبيت الحادي عشر يأتي ليعيدنا الى الوراء حيث اللحظة الماضية للبيت الاول (B) ، ثم يعيدنا الى اللحظة التي كانت فيها القبيلة كلها معاً في الديار ،أي لحظة (A) . في مرحلة تالية من القصيدة،

في البيت (٥٧) ، يبدو أن الشاعر يوجد في اللحظة (×) في زمن حاضر آخر جديد ، بعيداً عن الاطلال ، وقد عاد الى حيث كانت القبيلة كلها معاً وهو يخاطب نوار – وفي هذه اللحظة يعود الى ماض بعيد ليروي قصصاً عن نبله، ثم يتحرك الى الأمام (زمنياً) عائداً الى الحاضر ليصف القبيلة . وستناقش هذه الانكسارات والنقلات المتعددة في السياق الزمني للقصيدة في الفقرة التالية .

يتخلل حركة الاطلال كلها ، ويتحرك عبر لحمتها ، عدد من الثنائيات الأساسية : الجفاف والجدب / النداوة والخصب ؛ السكون / الحركة ؛ الصمت الصخب ؛ الظلام / النور ؛ التغطية والاخفاء / الجلاء والكشف . وجميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية لا في القصيدة وحدها بل في الشعر الجاهلي بشكل عام ، وخصوصاً في قصيدة التيار متعدد الأبعاد التي حددت في مطلع هذه الدراسة .

٤ – ٤

يجلو تحليل سياق القصيدة الزمني ، بنسق علاقاته الانكساري المتنقل من وحدة مشكلة الى وحدة مشكلة أخرى ، خصيصة قد لا تدرك دلالاتها وأهميتها مباشرة ، الا انها قد تبرهن بعد تأمل عميق على كونها ذات أهمية قصوى . ذلك أن الشاعر ، في لحظة الخلق والتكوين الشعري ، ليس واقفاً في الحقيقة على الاطلال ، بل انه على مسافة زمنية ما منها . وقد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة ، او مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين . ويوحي وجود هذه المسافة بأن تجربة الأطلال لم تكن تجربة واقعية فعلية يكون فيها الشاعر واقفاً فعلا على الأطلال، بل تجربة تخيلية (خيالية) ابداعية ، قد تكون اعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضية شخصية ، لكنهاقد تكون أيضاً فعل خلق تخيلياً صرفاً . ويفرض الاحتمال الاخير فوراً السؤال التالي : هل تحقق وحدة الاطلال وظيفة رمزية صرفاً ، بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث وقع بالفعل وقام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه؟لماذا اختار الشاعر هذا الخط المعنوي المعين ولماذا أضفى عليه هذه الخصائص بالذات ؟كان الشاعر ، رغم أنه ينتج ضمن تراث من التقاليد الصارمة ، مايزال يمتلك القدرة والقوة على اختيار حقل ما من الخصائص التي يتمتع بها كائن او ذات معينة ، دون حقل آخر (٢١) . ولذلك فان فعل الاختيار الذي قام به بذاته ، لابد أن يمتلك دلالات خاصة . وان كون الشعراء المختلفين يضفون على الاطلال خصائص مختلفة،ويختار أحدهم ان يحكم تصوير ملمح معين او ذات معينة بتفصيل وتدقيق بينما يمر على ملمح آخر مروراً لمحياً ، فيما يختار شاعر آخر التركيز على مجموعة أخرى من الصفات

والملامح ، لحقيقة مهمة . هل تستخدم الخصائص المختارة في القصيدة بوصفها تقنية تقليدية فقط لأن التراث الشعري يطالب باستخدامها بهذه الطريقة ؟ ام أن هذه الخصائص المختارة ترتبط بنيوياً بالوحدات المكونة للقصيدة وتفرضها الرؤيا الجوهرية الأساسية للواقع التي تأتي القصيدة تجسيداً لها ؟من أجل الاجابة على هذا السؤال ينبغي ان يتم تحليل مستقص للتراث الشعري كله . أما فيما يتعلق بالقصيدة — المفتاح موضع الدراسة ، فان هذا الكاتب يطرح فرضية جوهرها أن خصائص وحدة الاطلال ليست اعتباطية او مفروضة من قبل التقاليد التراثية(٢٢)، بل انها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية دورها الأساسي بالنسبة للتجربة ، او المعنى او المحتوى الكائن في القصيدة ، عن أهمية أي وحدة أخرى . ويتضح هذا بجلاء في وحدة الظباء والنعام والبقر الوحشي كما أظهرت الدراسة أعلاه ، فان اللحظة الزمنية لهذه الوحدة تسبق من حيث ترتيبها التاريخي لحظة الاحتكاك البصري الذي حدث (في الواقع او على صعيد تخيلي) بين الشاعر والديار ، اذ أن الديار في اللحظة الاخيرة (الاحتكاك البصري) كانت لها الخصائص المنسوبة اليها ابتداء من البيت الثامن بعد أن جلت عنها السيول . وسواء أكان الشاعر يعيد خلق تجربة غابرة (رؤية الديار بالية) أو يخلق مشهداً ما تخيلياً ، فان من المستحيل عليه ان يكون قد عاين بصرياً « أو رأى أدلة تشير الى » تفجر الحياة في صورة النبات والظباء والنعام والبقر الوحشي مع أطفالها ، في لحظة الخلق الشعري نفسها . و تمتلك هذه الخلخلة للزمن وتكسير مستوياته وهذا الخلق لواقع تخيلي صرف خصائصها البنيوية الدالة الخاصة بها. فهي من جهة اولى قد تعين على جلاء وجه شبه عميق ، على صعيد بنيوي، بين مقومات القصيدة ومقومات الاسطورة لكنها ؛ على صعيد آخر مختلف ، يمكن أن تعاين على أنها تعكس دافعاً تكوينياً قديكون لا واعياً لدى الشاعر لاضفاء الحياة والحيوية على مشهدالخراب واليباب فالشاعرهنا لا يقدم صورة لفظية لمشهد قائم في الواقع الخارجي ،ولا « يحاكي » الواقع محاكاة دقيقة صادقة؛ بل انه ليخلقواقعا طرياً كل الطراوة ومجرداً تجريداً مطلقاً . ولذلك فان ما يخلقه لا يمكن ان يكون اعتباطياً خالياً من الدلالة الإشارية . وفي الحق أن هذا الخلق كشف لرؤيا أكثر عمقاً وغوراً ، وأكثر جوهرية وأساسية من الرؤيا التي يوحي بها المستوى السطحي لوحدة الاطلال كما تفسرها الدراسات التقليدية .

— ٥ —

حاولت لفقرة (٤— ٢) ان تحدد ما أسمي هنالك القيمة الدلالية (السيمانتيكية) لوحدة الاطلال ، وكان ضرورياً أن يقدم التحليل المسهب الذي قدم لأسباب ذكرت فيما سبق ؛

لكن ثمة سبباً آخر دعا الى الاسهاب . وهو ان تحديد القيمة الدلالية لقصيدة ما يمثل الخطوة المهمة الاولى في عملية مناقشة بنيتها. ولا يكفي على الاطلاق ان يترجم بيت من الشعر الى صيغة تقرير نثري لمعنى . وهنا قد يتعثر تطبيق التحليل البنيوي للأسطورة على الشعر ، لأن هذا التحليل ، كما يتجلى في عمل ليفي - شتراوس ، يركز على الفكرة ، او المضمون العاري المجرد ، او « القصة » القائمة في القصيدة .وقد تكون القصة بحد ذاتها كافية في الأسطورة لتحديد القيمة الدلالية وحزم العلاقات التي ستشكل أساس تفسير الاسطورة . الا انه - رغم ان كلا التحليلين : تحليل الاسطورة وتحليل القصيدة يهتمان بشكل أساسي بالقيمة الدلالية والعلاقات في الاسطورة والقصيدة - فان التحليل الاخير (للقصيدة) ينبغي أن يناقش عناصر من القصيدة قد لا تكون أساسية في تحليل الاسطورة . والقيمة الدلالية للقصيدة ، والعلاقات الداخلية التفاعلية فيها لا تحمل وتنقل عن طريق القصة المروية فيها فقط ، بل عن طريق عناصر متعددة ومستويات متداخلة تنبع من البنية اللغوية المعينة التي تتجسد فيها القصيدة (٢٣) . وكما لوحظ من قبل فان دور اللغة في الشعر مختلف جوهرياً عن دورها في الاسطورة. وقد أدرك ليفي - شتراوس نفسه هذا المحور الأساسي وعلق عليه أهمية كبيرة (٢٤) .

يمكن الآن تسجيل القيمة الدلالية وحزم العلاقات المميزة في التحليل المقدم فيما سبق في مخطط بسيط (مخطط I) . يبدو أن التقرير الجوهري ، أو المضمون الجوهري ، لوحدة الاطلال يشغل نفسه بعملية التغير ، بحركة الزمن وتأثيره الجذري في الواقع . ويصاغ هذا المضمون في اطار عمودين يجلوان طبيعة التغير الضدية أو المفارقية : التغير من حيث هو فاعلية موت (قوة موت) والتغير من حيث هو فاعلية حياة (قوة حياة) : التدمير والإخفاء/ البناء واعادة الخلق .

مخطط (I)

التغير	التغير
القبيلة تهجر الديار (بحثاً عن الماء والكلأ)	الماء يجف
القبيلة تتجاوز الموت وتبقى	السيول تجلو عن التربة
التربة يباركها المطر	التربة عارية
النباتات تنمو	لا نباتات
الحيوانات ترد الا طلال	لا حيوانات
الحيوانات تنتج وتتكاثر	لا إنسان
الحيوانات آمنة، سالمة، تعيش في تناغم وسلام مع أطفالها	الطبيعة ميتة موتاً أبدياً، ولا تجيب الانسان السائل
الزمن يتغير من حلال إلى حرام	الشاعر تهجره نوار
	غياب السعادة، لا أطفال، لا توالد
	لا خلق للحياة
	الزمن يتغير من حرام إلى حلال
الحياة	المـوت

يجلو المخطط (I) (التغير – الحياة / التغير – الموت) تصور الشاعر الأساسي للزمن، وهو في الجوهر والنهاية تصور للحياة والموت . فالتغير تجسيد جلي لثنائية ضدية :

فهو القوة الموسمية التي تدمر وتبتر ، لكنه في الوقت نفسه القوة التي تخلق وتجدد الحياة. والحياة والموت يتزامنان (ويوجدان وجوداً متزامناً في المكان) في حركة الزمن وحركة الانسان إذ يهجر الأرض التي جفت وماتت ، بحثاً عن أرض جديدة تهب الماء والمرعى والقوت . ولا يقوم الانسان بأي جهد لجعل الأرض تمنح مالا تخلقه الدورة الموسمية ذاتها في التربة ، فالزراعة ونمط الحياة الزراعية المستقرة غائبان غياباً مطلقاً . وتفعل الثنائية الضدية المشار إليها على أكثر من مستوى : (١) الانسان / الطبيعة (٢) الانسان / الحيوان (٣) الانسان (ذكر)/الانسان (أنثى) . ويمثل التغير والدورة الموسمية ثنائية ضدية لكل من هذه العناصر افرادياً ومن حيث هي أطراف في وحدات ثنائية أيضاً .

هكذا يمثل الوجود المتزامن للحياة والموت الرؤيا الأساسية لهذه الوحدة المكونة من وحدات القصيدة ، على الأقل . إلا أن هذه ليست هي الرؤيا الكلية للوحدة ، ذلك أن كلا من الانسان والحيوان يبرزان في ضوء يوحي بأنهما يلعبان دوراً توسطياً (Mediation) بين الحياة والموت . ولا ينفي هذا التوسط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية ، بل يحاول أن يؤكد استمرارية الحياة : بالنسبة للانسان بتقسيم الزمن إلى حلال وحرام وبالبحث المستمر عن مصادر جديدة للماء والمرعى والقوت ، وبالنسبة للحيوان بالبحث وبنتاج الصغار . وإنه لعلى درجة من الأهمية أن تكتنه القصيدة كلها من أجل أن يكتشف ماإذا كانت هذه الرؤيا للزمن ، للواقع ، للموت والحياة رؤيا القصيدة الجوهرية من حيث هي كل متكامل وبنية تعني ، أو لم تكن .

— ٦

حين يطبق المنهج المتبع هنا في التحليل على القصيدة كلها ، فانه يجلو العملية التي تفصح بها القصيدة عن ذاتها وتتكون ، ويمكننا من أن نرى أن القصيدة تنمو وتتقدم عبر الثنائيات الضدية واللفظية التي تنشر خلال نسيجها كله (كما ستؤكد الدراسة المفصلة لشريحة الحيوان في القصيدة في القسم الثاني من هذا البحث). وهذا المبدأ يصف نمو القصيدة في كل وحدة مشكلة من وحداتها . إلا أن سؤالاً جوهرياً يفرض نفسه حين يتقرر هذا المبدأ : هل تشكل العملية الموصوفة هنا جوهر نمو القصيدة من حيث هي بنية متكاملة كلية ؟ بكلمات أخرى ، هل ترتبط الوحدات المشكلة واحدتها بالأخريات ارتباطاً ضدياً ، أي بوصفها ثنائيات ضدية تتفاعل ، حين تشكل وحدات مكونة اجمالية (٢٥) ، بمصطلح كلود ليفي — شتراوس بالطريقة نفسها التي ترتبط بها الوحدات الابتدائية الجزئية (٢٦) التي تؤلف هذه الوحدات المشكلة ذاتها ؟ .

يبدو ضرورياً هنا أن تقدم صيغة عامة تنبع من دراسة الـ ١٥٠ قصيدة المشار إليها في فقرة سابقة . لقد أظهرت الدراسة الأولية أنه من الممكن أن يقترح أن القصيدة متعددة الشرائح يمكن أن تقوم على احدى الطريقتين التاليتين من التفاعل بين شرائحها المشكلة :

١ — يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط ثنائيات ضدية خلال القصيدة كلها (وهذه خصيصة من خصائص النمط (ت م أ) .

٢ — يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط بنى مفتوحة ، متوازية هي في جوهرها ذات طبيعة تكرارية ، لا لغوياً ، وإنما على مستوى العلاقات التي تتألف منها الشرائح . وهكذا

تمتلك البنى المفتوحة الخصائص ذاتها ، ويصبح تأثير الشريحة المفردة تأثيراً تكثيفياً وتعميقياً لدرجة الحدة التي تمتلكها الرؤيا الأساسية في القصيدة ، وعلى مستوى أعمق ، يصبح تأثير الشريحة المفردة – وذلك أكثر أهمية – تأثيراً يؤكد « كونية التجربة » الأساسية في القصيدة. وهذه خصيصة من خصائص النمط (ب م ش) من النمط (ت و ب) .

في النمط (ت م أ) قد تمتلك أطراف الثنائيات الضدية وظيفة توسطية ، أو قد تؤكد امكانية تجاوز الموت والتسامي عنه ، دون نفيه . أما في النمط (ت و ب) من (ب م ش) فان الرؤيا ذاتها وحيدة البعد إلا أن كونية التجربة قد تعيد إلى القصيدة درجة ما من التوازن وتؤدي إلى تفريغ جزئي للتوتر . في القصيدة – المفتاح (وهي من النمط ت م ب) ، ترتبط الوحدات المشكلة بالطريقة (١) أي بوصفها أطرافاً في ثنائيات ضدية ، كما سيتضح في الفقرة ٧ – ١ .

٧ —

سيكون مجدياً ، في هذه المرحلة من تطور الدراسة ، أن يوجه شيء من الاهتمام إلى ظاهرة على درجة قصوى من الأهمية أشير إليها بإيجاز أثناء تحليل وحدة الأطلال ، هي وفرة المزدوجات والثنائيات الضدية (المزدوجات ثنائيات لفظية العلاقة بين طرفيها ليست علاقة ضدية) على مستوى البنية اللغوية السطحية الصرف للقصيدة . وسأعزل الآن هذه الثنائيات بنوعيها (ثم أناقش دلالتها البنوية في فقرة تالية ، وأرتبها في جدول تشير الأرقام الواقعة إلى يسار الصفحة فيه إلى رقم البيت الذي ترد فيه الثنائية :

١ — محلها ومقامها (١)
٢ — حلالها وحرامها (٣)
٣ — جودها ورهامها (٤)
٤ — سارية وغاد مدجن (٥)
٥ — ظباؤها ونعامها (٦)
٦ — نؤيها وثمامها (١١)

٧ — أسبابها ورمامها (١٦)
٨ — واصل خلة صرامها (٢٠)
٩ — صلبها وسنامها (٢٢)
١٠ — عصيانها ووحامها (٢٦)
١١ — نجح صريمة ابرامها (٢٩)
١٢ — سومها وسهامها (٣٠)
١٣ — قدّمها . . .عرضت (٣٣)
١٤ — مصرع غابة وقيامها (٣٥)
١٥ — ارضاعها وفطامها (٤٦)
١٦ — الأنيس سقامها (٤٧)
١٧ — خلفها وأمامها (٤٨)
١٨ — حدّها وتمامها (٥٠)*
١٩ — وصال . . جذامها (٥٥)
٢٠ — لهوها وندامها (٥٧)
٢١ — ترجى نوافلها ويخشى ذامها (٧٠)
٢٢ — نوافلها . . . ذامها (٧٠)
٢٣ — أنكرت باطلها وبؤت بحقها (٧٢)
٢٤ — عاقر أو مطفل (٧٤)
٢٥ — يعطي . . . حقها ومغذمر لحقوقها (٧٩)
٢٦ — سنّة وإمامها (٨١)*
٢٧ — كهلها وغلامها (٨٥)

يجلو هذا الجدول طغيان الثنائيات الضدية عبر القصيدة . وبالاضافة اليها ، فان ثمة مزدوجات لاتشكل ثنائيات ضدية (٢٧) لكنها مهمة أيضاً على الأقل لأنها تسهم في نمو القصيدة وخلق نسيج لغوي يتشكل في سياق هذه الرؤيا للواقع بوصفه كينونة ذات وجهين تتخللها جدلية (ديكالكتيكية) ذات طغيان مطلق . هل تفرض هذه الثنائيات اعتبارات شكلية مجردة كالوزن والقافية ؟ إنني لأميل إلى رفض هذا التفسير لسببين : (١) أن هذه الظاهرة (الحركة ضمن الثنائيات الضدية) تنبع من لباب بنية التجربة المتجسدة في القصيدة نفسه ، ولذلك فان من الطبيعي أن تطفى الثنائيات الضدية على المستوى السطحي للبنية ، (٢) أن الثنائيات الضدية والمزدوجات مقومات أساسية في الشعر الجاهلي كله ، كما أظهر في دراسات أخرى لبنية هذا الشعر ، بينها دراسة متقصية لمعلقة امريء القيس أشير إليها في الهامش الأول من هذه الدراسة . وهكذا فان من المحتمل أن تكون الصيغة المشهورة «خليلي » ياصاحبي » وما شابهها من مزدوجات (قفا ، أبلغا) تعبيراً لغوياً مباشراً وصريحاً عن رؤيا الواقع من خلال الثنائيات الضدية والعملية الجدلية . ومن الشيق أن الثنائيات والمزدوجات خصيصة من خصائص الشعر الشفهي في تراث أمم أخرى ، كما أظهرت الدراسات النابعة من منهج ميلمان باري وألبرت ب . لورد في تحليل الشعر الشفهي . إلا أن هذه النقطة تستحق معالجة مستقلة ولن تتقصى هنا .

يمكن إظهار كون علاقة المزدوجات والثنائيات الضدية ببنية التجربة المتجسدة في القصيدة – المفتاح علاقة دالة بنيوياً بتحليل توزيع الثنائيات ، وفرتها وقلتها ، في كل وحدة مكونة اجمالية وبمحاولة تفسير هذا التوزيع ويجلو مثل هذا التحليل حقيقة مهمة هي أن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حد من ورودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال من أشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت ، أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه . ويظهر هذا بوضوح في الوحدات : الأطلال ، حمار الوحش وأتناه ، البقرة الوحشية وولدها (الثنائيات ١ – ٩٥ —١٧) . والثنائيات الضدية أقل عدداً في الوحدات التي يطغى عليها كلياً ، أو تقريباً بصورة كلية ، التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة ، ولقيمه وأسلوب حياته بقيمها وأسلوب حياتها ، ومثل رحلة نوار مع قبيلتها ، ومثل مشهد توالد الحيوانات في الأطلال وعيشها الآمن المتناغم مع أولادهما . وفي الواقع أن الثنائيات الضدية تختفي تقريباً من المستوى السطحي للبنية في الأولى من هذه الوحدات (الشاعر – القبيلة) ولاتبرز إلا حين يشير الشاعر إلى الخصائص الضدية لقائد القبيلة وإلى الحفاظ على الحياة ومواجهة الموت وتأكيد الاستمرارية والديمومة (٢٤ – ٢٧)

القسم الثاني في العدد القادم وستثبت الهوامش في نهاية الدراسة .

ابن زيدون ، شاعر قرطبة
تقييم جديد

د. محمود صبح

حين تولى الأمر في قرطبة أبو الحزم بن جهور في منتصف ذي الحجة سنة ٤٢٢ ﻫ (١). كان لابن زيدون من العمر ثمان وعشرون سنة ، ولسنا نملك أخبارا كافية لمعرفة أوجه حياته قبل هذا التاريخ ، ولكننا نعلم أنه ولد في رصافة قرطبة عام ٣٩٤ ﻫ (٢). ، وأن والده كان من فقهاء قرطبة (٣) ، وأن هذا الوالد كان من أشياع الخليفة المستعين (٤) الذي كان يعتمد على البربر في توطيد عرشه (٥) ، وأنه كان لأبيه ضيعة بالبيرة منطقة نفوذ البربر ، حيث توفي عام ٤٠٥ ﻫ (٦) . ، وأن صديق أبيه أبا العباس بن ذكوان تعرض لمحنة بسبب ميله إلى البربر عام ٤٠١ ﻫ . نفي بسببها عن الأندلس (٧) ، وأنه مخزومي(٨) قرشي(٩) من جهة هذا الأب وأنه قيسي (١٠) من جهة أمه التي كان والدها أبو بكر محمد بن محمد بن ابراهيم المعروف بابن الهداهيد قد تولى القضاء بمدينة سالم ثم احكام الشرطة والسوق بقرطبة (١١)، وهو الذي تكفل بابن زيدون بعد وفاة والده اذ كان له من العمر اذاك احدى عشرة سنة ، وأن جده هذا تعرض لاساءة بالغة من حكم بن سعيد وزير الخليفة الأموي المعتد بالله . وقد استدل بعض الباحثين على أن هذه الاساءة التي لحقت بجده كانت أحد الأسباب في مشاركته باسقاط الخلافة الأموية وبانشاء الدولة الجهورية (١٢) . وليس لهذا الاستدلال ، في رأينا ، من أساس يستند عليه ، لأن المعتد بالله كان زاهداً في الخلافة فقد ظل أهل قرطبة يخطبون له في الخلافة بعد مبايعته خليفة زهاء سنتين وسبعة أشهر ، وهو غائب عن قرطبة يقيم عند عبد الله بن قاسم الفهري صاحب حصن « البنت » (Alpuente) ، أو يتنقل في الثغور (١٣)

ألى أن وقع الخلاف بين الجماعة في قرطبة فاستدعوه اليها(١٤) فبقي فيها سنتين تاركا الأمر الى وزيره القزاز الذي كان يسيء الى أهل المدينة جميعهم (١٥) وليس الى جد ابن زيدون فحسب.ثم ان الجماعة في قرطبة ثاروا على أمية بن عبد الرحمن العراقي الذي كان قد اعتقل المعتد الذي التجأ فيما بعد عند سليمان بن هود في الثغر الأعلى فأقام فيسرقسطة الى أنتوفي عام ٤٢٨ هـ(١٦).. وليس هنالك من دليل على أن ابن زيدون شاركفي القضاء على الخلافة الأموية وساهم في انشاء الدولة الجهورية. ونحن نعتقد أن هذا الوهم جاء من عبارة لابن حيان اذ يقول عنه : « ذو الأبوة النبيهة بقرطبة » (١٧) . فجاء ابن خاقان المغرم بالسجع ليقول بأنه : « زعيم الفئة القرطبية ونشأة الدولة الجهورية » (١٨) ، ثم يأخذ عنه ابن دحية روح العبارة ونغم السجع فيقول بأنه : « زعيم الوزارة القرطبية ونشأة دولتها السنية » (١٩) .

أما أنه « ذو الأبوة النبيهة بقرطبة » كما يقول ابن حيان المؤرخ الدقيق المعاصر له فهذا لاشك فيه ، فهو مخزومي وقيسي . وأما أنه « زعيم الفئة القرطبية » أو «الوزارة القرطبية» فلم يكن زعيما للجماعة الا أبو الحزم بن جهور ، فقد سماه ابن الخطيب : «شيخ الجماعة»(٢٠) ، ولم يكن ابن زيدون « زعيم الوزارة القرطبية » ، فقد احتفظ أبو الحزم بهذا الاسم لنفسه(٢١) وبه كان يخاطبه ابن زيدون نفسه :

أيهذا الوزير ها أنا أشكو والعصا بدء قرعها للحليم (٢٢)

ثم اننا نزعم أن ابن زيدون ما كان في عهد أبي الحزم قد تولى ما تولاه في عهد ابنه أبي الوليد من مناصب ، وعبارة ابن الأبار واضحة في هذا الشأن فهو يقول : « ولما ولي أمر قرطبة أبو الوليد بن جهور نوه به وأسنى خطته . . . . . وعينه للنظر على أهل الذمة في بعض الأمور المعترضة ، وقصره بعد ذلك على مكانه من الخاصة والسفارة بينه وبين الرؤساء فأحسن التصرف في ذلك وغلبعلى قلوب الملوك» (٢٣) . وهذا يوضح ما قاله ابن بسام في عبارة مشابهة ، ولكنه لم يشر إلى أي منهما كان الذي قدمه للنظر على أهل الذمة ثم على السفارة ، بل اقتصر على القول بأنه ابن جهور (٢٤) . أما ما يقوله ابن دحية : « وكان بينه وبين رئيسها الحسيب أبي الحزم بن جهور ائتلاف الفرقدين واتصال الأذن بالعين » (٢٥)، فهي مبالغة استدعاها السجع ولا تقوم على دليل ولا تدل على شيء اللهم الا اذا كان يعني أن ابن زيدون كان شاعره المتغني بمجده ، فهذا صحيح ، واليه كان الشاعر يشير في التي يدل بها على أميره ويذكره مستعطفاً عاتبا أحيانا ومنذرا مهددا بالرحيل عن قرطبةأحايين أخرى.

وهذا أوقع الصفدي في الخطأ حين خلط بين من اعتمده في السفارة — وهو أبو الوليد — ومن حبسه — وهو أبو الحزم الذي استعطفه في رسالته الجدية المشهورة —— .

أما عبارة « نشأة الدولة الجهورية » ، أو « نشأة دولتها السنية » ، فهي تستدعي منا أن نقف عند كلمة « نشأة » لنرى مدلولها اللغوي أولا ، ثم نتبين مصدرها ، جاء في القرآن الحكيم : « وننشئهم النشأة الأخرى » ، ويقال : « نشأ فلان نشأة حسنة ونشاءة » ، فالمعنى واضح من أن الدولة الجهورية أنشأته وأعلته ونوهت به وأسنت خطته وعلى وجه الدقة كان ذلك في عهد أبي الوليد الذي كان صديقا له ويقاربه في العمر فهو قد ولد سنة ٣٩١ ﻫ(٢٦) أما مصدر الكلمة فنحن نعتقد أنها استمدت من عبارة ابن حيان : « ولما ولي أبو الوليد الأمر بعد والده نوه بهوأسنى خطته وقدمهفيالذين اصطنعهم لدولته وأوسعراتبه وجلله كرامة...(٢٧)

ابن زيدون ، في رأينا ، لم يشارك في اسقاط الخلافة الأموية ، زد على ذلك أن أبا الحزم نفسه لدهائه كان قد أشار على أهل قرطبة باختيار هشام المعتد بالله خليفة لعلمه بزهد هشام بذلك ، ورغبة منه بالسيطرة عليه لضعفه وجبنه . ثم أنه حين تولى الأمر لم يتخذ له لقبا الا « أمين الجماعة » (٢٨) ، ولم يتحول عن داره ولم يتخذ أي مظهر من مظاهر السلطان الى أن يجيء من يتفق الناس عليه (٢٩) . ولما ظهرت دعوة هشام الثاني التي اختلقها واختلقه القاضي أبو القاسم بن عباد اضطر ابن جهور — فيما يقال — على الاعتراف بها عام ٤٢٩ ﻫ (٣٠) . ففرح أهل قرطبة الذين كانوا يتمنون عودة الخلافة الأموية ووحدة الأندلس لتقف أمام خطر دول الشمالالنصرانية التي أخذت تغير على الثغور وتهدد الوسط وتنذر ممالك الطوائف مملكة اثر مملكة .

ثم كيف يشارك ابن زيدون في اسقاط الدولة الأموية وقد كان مثل أبيه ذا نزعة أموية ؟ فهو ولد في رصافة قرطبة التي أنشأها عبد الرحمن الداخل تشبيهاً لها برصافة جده هشام بدمشق كما يقول ياقوت الحموي (٣١) . ثم ان الكتاب الوحيد الذي ألفه ابن زيدون كان في خلفاء بني أمية بالأندلس وسماه : التبيين ، على منزع « التعيين » في خلفاء المشرق للمسعودي ، كما يذكر المقري في « نفح الطيب » (٣٢) . ومن العجيب أن المقطوعتين الوحيدتين اللتين بقيتا لنا من هذا الكتاب تتحدثان عن عبد الرحمن الداخل الذي أنشأ موطن ابن زيدون ، الرصافة . ومن الأعجب أن أول عبارة يذكرها في المقطوعة الأولى يتحدث فيها عمن ولي قضاء الجماعة بقرطبة ، ولا ننس أن جده لأمه الذي كان يحبه حبا جماً قد تولى القضاء بمدينه سالم صديقه أبا بكر بن ذكوان الذي كان أصغر منه بسنة واحدة — ولد عام ٣٩٥ ﻫ — . — تولى

احكام القضاء باجماع أهل قرطبة الى أن « رامه الرئيس ابن جهور – كما يقول القاضي عياض – على أخذ مال الأوقاف لينفقه على المصالح فلم يوافقه عليه والح ابن جهور فلم يساعده ولزم بيته فاحتشم فيه » (٣٣) . ثم ولى أبو الحزم مكانه ابن المكوي الذي حاكم ابن زيدون وحكم عليه بالسجن فيما بعد (٣٤) . ولما توفي ابن ذكوان عام ٤٣٥ ﻫ . وهو دون الأربعين حزن أهل قرطبة لفقده ورثاه شعراء كثيرون (٣٥) منهم ابن زيدون في (٣٦) نظن أنها القصيدة الوحيدة الصادقة من شعر الرثاء الذي نظمه ابن زيدون والتي يقول فيها :

فجعت رحى الاسلام منك بقطبها ليت الحسود فداك فهو ثفال

ومنها :

ايها بني ذكوان ان غلب الأسى فلكم الى الصبر الجميل مآل

وبنو ذكوان هؤلاء ثاروا فيما بعد على ابي الوليد ابن جهور عام ٤٤٠ ﻫ (٣٧) . واتهم ابن زيدون بمشاركته الرهط في الوثوب على السلطان فتبرأ الشاعر منهم وتنصل من المؤامرة (٣٨) وأعلن لأبي الوليد أن بني ذكوان هم أعداء له :

ان الألى كنت من قبل اصطناعهم مثل الشجى في لهاهم ليس ينتزع

وكان بنو ذكوان ذوي نزعة أموية منذ عهد أبي العباس بن ذكوان صديق والد الشاعر ، الذي كان يميل مثله إلى البربر (٣٩) . ونحن نعلم أن دعوة هشام كانت تلقى التأييد من جانب كبير من البربر ، ولا ننس أنهم كانوا أخوال عبد الرحمن الداخل الذي اعتمد عليهم في اقامة ملك « قد أدبر وحده » (٤٠) ، على حد قول ابن زيدون في آخر عبارة من المقطوعة الثانية من كتابه التبيين ، وكأنه يتحسر على هذا الملك ويود أن يعود على الأسس التي قام عليها من وحدة تجمع العناصر التي تؤلف المجتمع الأندلسي من عرب قيسيين ويمنيين ومن بربر ومن صقالبة ومن أهل ذمة ومن موال . ونحن نعرف أن بني جهور كانوا من الموالي .

أما البربر فقد أطال ابن زيدون المقام عند ادريس العالي الذي بايعه البربر بمالقة سنة ٤٣٤ ﻫ . اثناء سفارة كان يقوم بها لأبي الوليد مما أغضبه فعزله عن السفارة (٤١) . ولو كان وضع ادريس متينا لبقي ابن زيدون عنده يحضه على أخذ قرطبة وتوحيد الأندلس ، ولكنه لاحظ انصراف الناس عنه في مالقة فما عتموا أن خلعوه في عام ٤٣٨ ﻫ . حينما خرج للصيد فأغلق أهل مالقة الباب في وجهه وبعثوا إلى ابن عمه محمد بن ادريس فبايعوه بالخلافة (٤٢) .

وهو يمدح باديس بن حبوس أمير البربر بغرناطة حين أوفد أبو الحزم ابنه أبا الوليد اليه ليتعاقدا على صد بني عباد عن قرطبة :

فداء لباديس النفوس وجاده … من الشكر في أفق الوفاء غمام

ولو كان باديس يحب الأدب والأدباء لكان قصده ابن زيدون وخدمه ، ولكنه توجه الى المظفر بن الأفطس ببطليوس الذي كان ابن زيدون قد كاتبه قبل الذهاب عنده في رسالة يشفع فيها لصديق له ختمها بقصيدة يضعه فيها فوق الملوك جميعاً (٤٣) :

مليك اذا سابقته الملوك … حوى الخصل أو ساهمته سهم
فأطولهم بالأيادي يدا … وأثبتهم في المعالي قدم

وأما عن أبيه فهو يقول :

أبوه الذي فل غرب الضلال … ولأم شعب الهدى فالتأم
ولاذ به الدين مستعصما … بذمة أبلج وافي الذمم
وجاهد في الله حق الجهاد … من دان من دونه بالصنم
فلا سامي الطرف إلا أذل … ولا شامخ الأنف إلا رغم
تنقيل في العز من حمير … مقاول عزوا جميع الأمم

ونلاحظ من هذه الأبيات أنه يمدح أباه المنصور بالجهاد ، وهذا ما لم يقله في مدح آل جهور الذين ما كانوا يجاهدون من يدينون بالصنم ، وهذا هو ما كان يبحث عنه ابن زيدون ، ولذلك فقد أعاد هذه المعاني في القصائد التي خصه بها حين قصده ببطليوس . أما مدحه لآل الأفطس البربر بأنهم من حمير فهذا يثبت رأينا من أن ابن زيدون كان راعياً في وحدة الامة بكافة عناصرها ، ولذلك فقد مدح بني العباد الذين اختارهم من بعد لتحقيق آماله بأصلهم اليماني فقد كانوا ينتمون إلى لخم القبيلة اليمنية ، وقد ملك أجدادهم الحيرة زمنا طويلا في الجاهلية ، كما زعموا (٤٤) وكان المظفر يزعم بأنه يماني ، وإلى هذا يشير ابن حيان حين يقول : « ومن الغريب انتماؤه في تجيب ، وبهذه النسبة مدحته الشعراء آخر وقته اذ يقول ابن شرف القيرواني :

يا ملكا أمست تجيب به … تحسد قحطانه عليها نزار (٤٥).

وحين انتصر ابن المعتضد اسماعيل على جيش المظفر بن الأفطس نراه يمدح البربر بدلا من أن يهجوهم ، وقد كان جيش المظفر منهم ، مع أنهم تثاقلوا عن نصرته ونصره حليفة

اسحق بن عبد الله أمير « قرمونة » الذي قتل ابنه في هذه المعركة العز بن اسحق قائد جيوشه ، وقد كان في جيش اسماعيل بن المعتضد فرق من البربر فمدحهم :

يـراجم من صنهـاجة وزناتة — بمثل نجوم القذف مثنى وموحدا
هم الأولياء المانحـوك صفاءهم — اذا امتاز مصفي الـود ممن توددا
لهم كل ميمـون النقية بـازل — كفيـل بأن يستهزم الجمع مفردا
يسرك في الهيجـا اذا جر لامة — ويرضيك في النادي اذا اعتسم وارتدى

أما الصقالبة الفتيان العامريون فقد مدح أبا الجيش الموفق مجاهدا العامري أمير « دانية » على لسان المعتضد الذي تزوج ابنته فهنأه ابن زيدون اذاك :

لقصاره قيصر ان قام مفتخرا — لـلـه أولـه مجـدا وآخـره

وهو يذهب عند عبد العزيز بن عبد الرحمن بن المنصور محمد بن أبي عامر الملقب بالمنصور صاحب بلنسية ويمدح وزيره أبا عبد الله محمد بن مروان بن عبد العزيز :

راحت فراح بها السقيم — وريح معطرة النسيم
مقبولة هبت قبولا (م.) — فهي تعبق في الشميم
أفضيض مسك أم بلنسية (م.) — لريـاهـا نميم
بلد حبيب أفقه — لفتى يحل به كريم

أما أهل الذمة فان أبا الوليد بن جهور قدمه للنظر على أهل الذمة . ولما حدثت الفتنة في اشبيلية وهاج المسلمون فيها وفتكوا باليهود متأثرين بثورة أهل غرناطة على اليهود أرسله المعتمد من قرطبة مع ابنه الحاجب سراج الدولة اليها لاخماد الفتنة (٤٦) ، لعلمه بمعرفة ابن زيدون بشؤون أهل الذمة واتصاله بهم . ولعل هذه المعرفة جاءته عن أستاذه أبي بكر مسلم بن أحمد بن أفلح الذي كان وافر الحظ من علم المعتقدات ، كما يحدثنا عنه ابن بشكوال (٤٧) . ولا ننس أن ابن حزم صاحب كتاب الملل والنحل كان معاصراً له وكان مثله ذا نزعة أموية واضحة . وقد ورث ابنه أبو بكر عنه هذه المعرفة بشؤون أهل الذمة ، وكان نسخة طبق الأصل عن أبيه في معارفه واتجاهاته وميوله وظرفه وكياسته و « اشتداد في رعاية متقدم الذمة » كما يصفه ابن حيان (٤٨) . وأبو بكر هذا ظل وفيا لأبيه في رغبته بتحقيق الوحدة الاندلسية وصد هجوم النصارى على بلدان الأندلس ، فهو الذي أقنع المعتمد بالاستنجاد بيوسف بن تاشفين وهو الذي تولى السفارة عنه الى أمير المرابطين بينما كان أبناؤه يعارضون في ذلك ، وكما

يذكر صاحب الحلل الموشية : « فقال له ولده الرشيد ما معناه حاول الأمر بجهدك مع النصراني (يقصد الفونسو السادس) ، ولا تستعجل بادخال من يسلبنا الملك ويشتت الشمل ، فالناس من علمت . فقال المعتمد : ياولدي لأن أموت راعيا بالمغرب خير عندي من أن أرد الأندلس دار كفر » (٤٩) . وأبو بكر سار على منوال أبيه في التحبب الى الناس فكان محبوباً من العامة كأبيه ولذلك خصه المعتمد بعد موت أبيه بولاية اشبيلية فسكنت النفوس اليه وارتاح الناس .
أما أبوه الشاعر فقد حزن الناس عليه حين توفي ، يقول ابن حيان : « لقد اتصل خبر هلكه بعشيرته أهل قرطبة فتناعوه ، وسيئوا لفقده وحزنوا عليه ، اذ كان منهم ، متعصباً لهم ، هاويا اليهم ، حدبا عليهم ، وليجة خير بينهم وبين سلطانهم الحديث الولاية ، فصار مصابيم لديهم كفاء ما اجتث فيه من تأميلهم ، والبقاء لمن تفرد لا رب غيره » (٥٠) . وحين أرسله المعتمد الى اشبيلية على بقية وعلك كان متألماً منه فطن أهل قرطبة للمؤامرة « فتحدث الناس — كما يقول ابن بسام — بنبو مكان الأديب ابن زيدون لدى السلطان » (٥١) ، وحين هاجر إلى اشبيلية زمن المعتضد « فخلا بالحضرة مكانه وكثر الأسف عليه » كما يقول ابن حيان(٥٢) وحين حل بأشبيلية « فهشت له الدولة وتاهت به الجملة » ، كما يقول ابن خاقان(٥٤) ، ويقول عنه كذلك أنه حين اتصل ببني عبد العزيز ببلنسية فرحوا به وابتهجوا : « فحل منهم محل الحميا في الكؤوس ووقع منهم مواقع البشائر في النفوس ... »(٥٤) ، وابن دحية يصف مابلغه بشعره في دولة بني جهور : « ... حتى صار ملح لسانها وحل من عينها مكان انسانها »(٥٥) . وكانت تعهد إليه السفارات « ... . فأحسن التصرف في ذلك وغلب على قلوب الملوك » كما يقول ابن بسام (٥٦) . ويقول الصفدي عنه وعن سفاراته هذه بين ملوك الأندلس : « ... . فأعجب القوم به وتمنوا ميله إليهم لبراعته وحسن سيرته »(٥٧) . ويقول ابن نباته : « كان حسن التدبير تام الفضل متحبباً إلى الناس »(٥٨) . وبالاضافة إلى العامة فاننا نستنتج مما قيل عنه ومما قال هو عن نفسه في شعره وفي رسائله أن ثمة جماعة أو حزباً أو اخوانا كان دائم الذكر لهم ، يتعصبون له ويتعصب لهم(٥٩) ، فحين ولي ابنه أبو بكر بعده يقول ابن حيان عن ذلك :« ولا جرم اذ عزى الله اخوانه عنه ، بامتداد بقاء فتاه النذب ،أبي بكر ولده بعده سادا ثلمه ، ساميا مسماه ، غائظاً عداه ، عاطياً منتهاه ، بأنواط صدق يجذبن إلى العلاء بضبعة ، من شماخة ودماثة ونزاهة ومعرفة ووفور حظ من أدب وبلاغة وكتابة وشركة في التعاليم العلية واشتداد في رعاية متقدم الذمة ، لم يفقد اخوان أبيه معه الا عينه »(٦٠) وقد كان ابن زيدون يكثر من ذكر هؤلاء الاخوان والفتيان الذين نعتقد أنهم كانوا يؤلفون حزباً قرطبياً يؤمن بالوحدة الأندلسية ، وأنهم حين يئسوا من بني جهور التجأوا إلى بني عباد ،

وأن منهم بالاضافة إلى ابن زيدون وبني ذكوان وبني خدام مجموعة كانت قد التجأت عند احتدام الفتنة إلى بني عباد في اشبيلية، فكما يحدثنا ابن الأبار القاضي اسماعيل بن عباد جد المعتضد : « كان واسع البر بالمشاركة آوى صنوف الجالية من قرطبة عند احتدام الفتنة» (٦١) وأن من بينهم أصدقاء ابن زيدون الذين كانوا قد فروا إلى المعتضد والذين كانوا الواسطة بينه وبين المعتضد من أمثال أبي عامر بن مسلمة ، وأبي بكر بن عبد الله القرشي التميمي وأبي مروان بن عبد الملك بن أحمد . ولكن الكثرة الكثيرة بقيت في قرطبة ، وقد كان هؤلاء مضطهدين من لدن بني جهور ، فقد رأينا ما لحق ببني ذكوان منه . وكان ابن زيدون كما يقول ابن دحية يبلغه ما يؤلمه في نفسه وقرابته بقرطبة على يد بني جهور(٦٢)، وكما يقول ابن عذاري في البيان المغرب : « اجتمعوا في السر على أن يخلعوا ابن جهور ويولوا ابن عباد فأبرموا أمرهم وأحكموه وأقاموا بأجمعهم، وثاروا في صبيحة اليوم الذي اتفقوا فيه مع قواد ابن عباد ، وقام أصحاب ابن جهور دونه ، وكانوا طائفة قليلة فغلب عليهم أهل قرطبة »(٦٣) . ولعل أستاذه أبا بكر مسلم بن أحمد كان من هذا « الحزب » فهو يقول له في رسالته إليه : « وأوسطه بمعاتبتك على ما كان من انفصالك عني وبراك أمد المحنة مني وأنك لم تكن في ورد ولا صدر من مشاركي فيها ولا كانت لك ناقة ولا جمل في مظاهرتك لي عليها ، مع القدرة بك على تهوين خطبها وتذليل صعبها وتليين شديدها وتقريب بعيدها ... » وقد يكون كذلك صديقه أبو حفص بن برد الأصغر فهو يقول له في قصيدته السينية المشهورة :

أنــــا حيران وللأمر (م .) وضـــــوح والتبـــــاس
ماترى في معشر حالوا (م .) عن العهـــد وخـــاسوا
لا يكـــــن عهـــــدك وردا أن عهـــــدي لك آس

وابن زيدون يذكر الأحبة والاخوان في شعره وفي رسائله مرات كثيرة ، فهو يقول :

سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى
اخواننا للواردين مصادر .
ولا أول إلا سيتلوه آخر .
وانى لا عتاب الزمان لناظر
فقد يستقبل الجد والجد عـــاثر وتحمد عقبى الأمر مازال يشنأ

وفي موضع آخر من هذه المخمسة يقول لهم :

ولا لي مذ فارقتكم متعلــــــل   سوى خبر منكم على النأي يطرأ

وهو يحن إلى قرطبة وقومها :

تذكرت أيــامي بها فتبـــادرت   دموع كما خــان الفريد نظــام
وصحبة قوم كالمصابيح كلهـــم   إذا هز لخطب الملم حســـام

وفي قصيدة أخرى يقول :

هل تذكرون غريبا عاده شجن   من ذكركم وجفا أجفانه الوسن
ياهل أجالس _أقــوامـــا أحبهم   كنا وكانوا على عهد فقد ظعنوا
أو تحفظون عهودا لا أضيعهـــا   إن الكرام بحفظ العهد تمتحن

إن كان عادكم عيد فرب فتى   بالشوق قد عاده من ذكركم حزن
وأفردته الليالي من أحبتـــــه   فبات ينشدها مما جنى الـــزمن
« بما التعلل لا أهل ولا وطـــن   ولا نديم ولا كأس ولا سكن »

ثم من هو هذا صديقه أبو القاسم بن رفق الذي يتغزل به ؟ أهو اسم « حربي » والغزل به كناية عن شيء آخر غير الغزل ؟ :

هل لحــالي زماننا من رجـــوع   أم الماضي زماننا من مكــر ؟

في فتـــو توشحـــوا بالمعالي   وتردوا بكل مجد وفخـــر

وأعد بالجواب دولة أنـــس   قد تقضت إلا علالة ذكــر

ثم هو يتبع رسالته إلى أستاذه أبي بكر مسلم بن أحمد بن أفلح النحوي بقصيدة منها :

شحطنا وما للدار نأي ولا شحط   وشط بمن نهوى المزار وما شطوا
أأحبابنا ألوت بحادث عهدنـــا   حوادث لا عقد عليها ولا شرط
لعمركم أن الزمان الذي قضـــى   بشت جميع الشمل منا لمشتط
وأما الكرى مذ لم أزركم فهاجر   زيارته غب والمامه فرط

وما شوق مقتول الجوانح بالصدى إلى نطفة زرقاء أضمرها وقط
بأبرح من شوقي اليكم ودون ما أدير المنى عنه القتادة والخرط

إلى أن يقول :

ألا هل أتى الفتيـــان أن فتـــاهم فريسة من يعدو ونهزة من يسطو

وهو في أول قصيدة يمدح بها المعتضد (بعد هجرته الثانية) يقول :

من مبلغ عني الأحبة إذ أبت ذكراهم أن يطمئن مهـــاد
لا يأس رب دنو دار جـــامع الشمل قد أدى إليـــه بعـــاد

ونحن نعتقد أنه ما غادر قرطبة إلا ليعود إليها ، وهو لحبه لها هجرها ، ولكنه ظل يحن إليها ويعمل مع « اخوانه » على أن تعود إلى سابق عهدها عاصمة للأندلس الموحدة، فهو في رسالته الجدية التي بعث بها إلى أبي الحزم بن جهور – نعتقد أنه كتبها أثناء احتبائه لا في سجنه كما سنوضح ذلك على الفور – يقول : « ولعمرك ما جهلت أن صريح الرأي أن أتحول إذا بلغتني الشمس وتنابي المنزل ... . واني مع المعرفة أن الجلاء سباء والنقلة مثله .

ومن يغترب عن قومه لم يزل يرى مصارع مظلوم مجرا ومسحبـــا
وتدفن منه الصالحات وان يسيء يكن ما أساء النار في رأس كبكبا

لعارف أن الأدب الوطن الذي لا يخشى فراقه والخليط الذي لا يتوقع زياله ... غير أن الوطن محبوب والمنشأ مألوف، واللبيب يحن إلى وطنه حنين النجيب إلى عطنه، والكريم لا يجفوا أرضا بها قوابله ولا ينسى بلداً فيه مراضعه ، قال الأول :

أحب بلاد الله مابين منعـــج إلي وسلمى أن يصوب سحابهـــا
بلاد بها عق الشبـــاب تمـــائمـــي وأول أرض مس جلدي ترابها ...

ويقول في رسالته إلى استاذه وصديقه مسلم بن أحمد بن أفلح النحوي ، وهو في مخبأه كذلك ، وهذا نعرفه مما قاله ابن بسام في الذخيرة حيث يقول : « وكتب إلى الأديب أبي بكر بن مسلم وهو مختف بقرطبة بعد فراره من السجن رقعة يقول فيها ، (ولولا جملة وردت في هذه الرسالة لكان ابن بسام قال بأنها من سجنه ، وهذه الجملة هي : « وأنا الآن بحيث أمنت بعض الأمن ») : ... . .«ونظرت في مفارقة الوطن والبين عن الأحبة فتبين لي أن ايحاش نفسي بايناس أهلي وقطعها في صلة وطني غبن في الرأي وخور في العزم »(٦٤) .

قلنا بأننا نعتقد أن الرسالة المعروفة بالجدية كتبها أثناء اختبائه لا في سجنه لأنه ليس في الرسالة في القصيدة التي أتبعها بها أية عبارة تشير إلى أنها كتبت في السجن ، ولكن عبارة ابن بسام هي التي أدت إلى هذا الوهم : « وله من رقعة خاطب بها ابن جهور من موضع اعتقاله ... »(٦٥) ، ولو كان في السجن لما هدده بالرحيل عنه ولما أعلن نيته بالهرب إلى غيره : « ولعمرك ما جهلت أن صريح الرأي أن أتحول إذا بلغتني الشمس ونبا بي المنزل ... » ، ثم يقول : « ثم ما قران السعد للكواكب أبهى أثرا ولا أسنى خطراً من اقتران غنى النفس به وانتظامها نسقا معه ، فان الحائر لها الضارب بسهم فيما ، وقليل ما هم ، أينما توجه ورد أعذب منهل وحط في جناب قبول فنزل وضوحك قبل انزال رحله وأعطي حكم الصبي على أهله .

وقيل له أهلا وسهلا ومرحبا فهذا مبيت صالح وصديق ... »

وهو يلمح إليه بأنه قد يذهب عند غيره : « واعتقادي أن الطمع في غيرك طبع والغنى من سواك عناء والبدل منك أعور والعوض لقاء ... » ، ثم يستخدم بيت المتنبي الذي قاله بعد أن ترك سيف الدولة :

يامن يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شيء بعدكم عدم

ثم يقول : « لعلي ألقى العصا بذراك وتستقر بي النوى في ظلك ... » إلى أن يقول له في القصيدة المرفقة بالرسالة :

أيهذا الوزير ها أنا أشكو والعصا بدء قرعها للحليم

أما إذا اعترض أحد علينا بما يقوله في هذه القصيدة :

أتصبر متين خمسا من الأيام (م .) ناهيك من عذاب أليم

فاننا ندحضه بايراد بيت آخر يتضمن المعنى نفسه ورد في القصيدة المرفقة بالرسالة التي كتبها إلى أستاذه من مخبأه :

متون من الأيام خمس قطعتها أسيرا وان لم يبد شد ولا قط

ولعلنا الآن نستطيع أن نفهم كيف استطاع ابن زيدون أن يكتب هذه الرسالة المليئة

بالشواهد ، ولا نعتقد أنه كتبها من الذاكرة أو أنه سمح له أن يأخذ معه كتبا ومراجع ، فقد كان يهان ويحشر مع السفلة والسقاط ، وكان يضيق عليه ، كما يحدثنا في رسالته إلى أستاذه . ولعله كتبها وهو في الأفق الذي كان يحل به والجناب الذي كان يحط به قرب الزهراء ولعله كان مسجونا بسجن الزهراء القريب من موضع محبثه ، السجن الذي يذكره ابن حيان في المقتبس، وليس هو سجن « الدويرة » الذي ابتنى عام ٣٦١ هـ . وكان خاصاً ،يقول ابن حيان « وركب أيضا صاحب المدينة بالزهراء محمد بن أفلح بأمر أمير المؤمنين إلى الدويرة المبتناة في هذا العام قرب سجن الزهراء في الدار المنسوبة إلى السقائين فامتحنها وثقفها من جهاتها ، ثم نقل إليها من داخل السجن عبد الملك بن شعيب المعروف بخنوص ، الموصد في قيوده مع ابنه ، وقاسم الموثق قبلهما في السجن (٦٦) بالاتهام بالتشريق وهو الذي كان الوزير سعد بن الحكم وجه به من بطليوس أيام ولايته لها ، إذ ذكر له يومئذ أنه قرابة لمعد الشيعي فر قدامه لأمر دار بينه وبينه ، فأوغل في بلاد الغرب كاتما لخبره مريباً مستريبا ، فلما صح عند سعد أمره قبض عليه وأرسله مكبولا فأوصل إلى حبس الزهراء إلى أن نقل عنه إلى هذا المحبس الخاص مع خنوص فاستقر هناك »(٦٧) . وليس في سجن قرطبة الذي كان على النهر بالقرب من باب القنطرة الذي هرب منه ، بعد أن كان فيه محبوساً ، أبو الأسود بن يوسف الفهري(٦٨) .

ثم اننا نظن أن ابن زيدون ظل مختفيا في بيت أخ من « الأخوان » الذين يؤمنون ايمانه ويسعون لما يسعى إليه ، إلى أن يئس من ابن الحزم فقرر الهرب إلى أشبيلية ، فابن زيدون يقول في رسالته إلى أستاذه : « ... إلا أن رزا من وعيد سقط إلي بأن السعي لم يرتفع وأن مادة البغي لم تنقطع وأن البصيرة مستحكمة في استرجاعي من الأفق الذي أحل به والجناب الذي أحط فيه وأكد ذلك في ظني ما كان أشار إليه بعض من كنت آوي إلى الثقة بعهده وأبني على الوثاقة من عقده ، من الفقهاء الموسومين بالأثرة عند الحكم المذكور والمكانة منه ، وقد عاتبته على تأخره عن مظافرتي ، وتقصيره في مؤازرتي ، فاعتذر بأن ذلك لا سبيل إليه ، ولا متقذ للحيلة فيه ، إذ المحرض علي لا تتأتى معارضته ولا يتهيأ الاستبداد عليه » ، ولذلك كتب هذه الرسالة إلى أستاذه ليقول له فيها : « ولتكن بغيتك التي تدعوها عليها كلمة تأمير واشارة إلى تأنيس وتسكين تراجعني بها فأظهر بحيث أنا آمنا وألقي العصا مطمئنا فان وجدت محز الشفرة فالعوان لا تعلم الخمرة ، وأن أشبهت الليلة البارحة اعلمتني بذلك فطلبت الأمن في مظانه » ، ونعتقد أن الليلة أشبهت البارحة فكتب إلى أبي الحزم رسالته المعروفة بالجدية بعد

كتابته رسالته إلى أستاذه وذلك من مخبأه وليس من سجنه . ولعله كان قد كاتب أبا الوليد فشفع له عند أبيه(٦٩) ، وإن كان هذا هكذا فان ذلك قد تم قبل تولي أبو الوليد الأمر بقليل على عادته بالكتابة إلى أصدقائه أو عنهم قبل أن يتصل مباشرة بالملوك ، كما فعل مع المعتضد حين عزم على السفر إليه فانه كتب من هذا المكان نفسه حيث كان مختبئاً رسالته إلى صديقه أبي عامر بن مسلمة الذي كان يقيم في اشبيلية ، بعد أن يئس من عفو أبي الحزم – وكذلك فعل مع المظفر سيف الدولة أبي بكر بن الأفطس بطليوس متهزا فرصة أن كلفه أحد أصدقائه بالكتابة إليه فكتب عنه(٧٠) كأنه يتحدث عن نفسه – . وابن خاقان يوضح ذلك فيقول : « فاستشفع بأبي الوليد وتوسل ، واستدفع به تلك الأسنة المشرعة والأسل، فما ثني إليه عنان عطفه ولا كف عنه استنان صرفه »(٧١) . ومن هذا كله نستنتج بأنه فر من سجنه فاختبأ حيث شرع بكتابة الرسائل ، ثم لما يئس من عفو أبي الحزم هرب إلى اشبيلية بعد أن مهد لهذا بالوساطة على عادته . ولا صحة ، في رأينا ، لما يقوله ابن دحية من أنه فر من سجنه فقطع ما بين اشبيلية وقرطبة في ليلة واحدة مع أن مسافتها ثلاثة أيام !(٧١) . ثم لماذا يهرب من السجن إلى اشبيلية ثم يعود ليختبيء في الزهراء ؟ أليس صحيحاً أنه فر ليختبيء ومن مخبأه أخذ يستشفع أبا الحزم ثم لما يئس منه ذهب إلى اشبيلية ، ثم لما مات أبو الحزم عاد إلى قرطبة ؟ أضف إلى هذا أن أستاذه ونقيمه عند أبي الحزم ، أبا بكر مسلم بن أحمد توفي فيئس ابن زيدون يأسا قاتلا وقد توفي هذا الأستاذ قبل ولاية المعتضد الحكم في جمادى الآخرة سنة ٤٣٣ هـ بعدة أشهر . ولا صحة لما يقال بأن ابن زيدون اتصل بالمعتضد في حياة والده الذي توفي سنة ٤٣٣ هـ (٧٣) . وإلا لكان في مدحه للمعتضد قد مدح أباه ، على عادته في قصائد المدح .

لقد غادر ابن زيدون قرطبة ، مدينته الحبيبة ، هارباً من سجنه إلى مخبأ قريب من مدينة الزهراء ثم التجأ إلى اشبيلية عند بني عباد ليعمل فيما بعد(٧٤) على اسقاط دولة بني جهور ، على موطنه يعود إلى غابر مجده عاصمة للأندلس الموحدة كما كانت زمن الخلافة الأموية العتيدة. وأثناء دراستنا لحياة ابن زيدون وشعره ونثره وجدنا أن محور حياته سياسياً وشاعراً كان يدور حول قرطبة بل فيها ولذلك فقد قمنا باحصاء المرات التي يذكر قرطبة ومعالمها ، وها نحن نقدم ذلك للقاريء والباحث لعل جهدنا هذا يفيد في دراسة ابن زيدون من جديد بمنهج علمي موضوعي ، فقد أتخمنا وأتخمنا شاعرنا بالأساطير والحكايات ، وآن لنا أن نستبدل بعبارة « ابن زيدون وولادة » عبارة « ابن زيدون وقرطبة » ، أو « الوطن عند ابن زيدون »(٧٥) .

يذكر ابن زيدون كلمة وطن (٧٦) أو موطن تسع مرات ، مرتين في شعره ، فهو يقول من قصيدة أرسلها إلى أبي الحزم من سجنه :

فاشفع أكن مثل ممطور ببلدته جذلان بالوطن المألوف والوطر

ويقول في أرجوزته التي صاغها أثناء لجوئه إلى بطليوس :

إذا أتيت الوطن الحبيبا
والجانب المستوضح العجيبا
والحاضر المتفسح الرحيبا
فحي منه ما رأى الجنوبا

وثلاث مرات في رسالته الجدية وأربع مرات في رسالته إلى أستاذه ثلاثاً منها يقصد قرطبة ، فهو يقول له : « وتظرت في مفارقة الوطن ، والبين عن الأحبة ، فتبين لي أن ايحاش نفسي بايناس أهلي وقطعها في صلة وطني غبن في الرأي وخور في العزم ... » ثم يقول له : « ولم أستغرب أن أسام مثل هذا الخسف في مسقط رأسي ومعق تمائمي وأول أرض مس ترابها جلدي فقديماً ضاع المرء الفاضل في وطنه ... » ويعود فيقول : « ... فالجلاء أخو القتل والغربة أحد السباءين ، قال الله تعالى ولو أنا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم . » وهو يعود ليتحدث عن الأرض قائلا : « وقد هجرت الأرض التي هي ظئري والدار التي كانت مهدي وغبت عن أم أنا واحدها » . وهو يقول في احدى مخمسيه متشوقاً إلى قرطبة :

نهارك وضاح وليلك ضحيان
وتربك مصبوح وغصنك نشوان
وأرضك تكسى حين جوك عريان
ورياك روح للنفوس وريحان

وحسب الأماني ظلك المتفيــأ

وأما كلمة تراب أو ترب فهو يذكرها ست مرات في الشعر ، في اثنتين منها يعني قرطبة ، ففي هذه المخمسة نفسها يخاطب قرطبة قائلا :

أليس عجيبا أن تشط النوى بك
فأحيا كأن لم أنش نفح جنابك
ولم يلتئم شعبي خلال شعابك
ولم يك خلقي بدؤه من ترابك ولم يكتنفني من نواحيك منشأ

وفي رسالته إلى المظفر أبي بكر بن الأفطس التي يشفع فيها لصديق له عنده وكأنه يتحدث عن نفسه يعود فيستعمل كلمتي « مسقط » و« معق » فهو يقول : « وآل به الأمر إلى فراق أحبته والبعد عن مسقط رأسه ومعق تمائمه . . » .

أما دار أو ديار فانه يذكرها احدى عشرة مرة في الشعر ، في ثلاث منها يعني قرطبة ومرتين في النثر في مرة واحدة يقصد قرطبة . ففي مخمسته الأخرى يقول :

سقى جنبات القصر صوب الغمائم
وغنى على الأغصان ورق الحمائم
بقرطبة الغراء دار الأكارم
بلاد بها عق الشباب تمائمي وأنجبني قوم هناك كرام

وهو يبدأ قصيدته إلى أستاذه بهذا البيت :

شحطنا وما للدار نأى ولا شحط وشط بمن نهوي المزار ولا شطوا

وفي أول قصيدة ينشدها المعتضد بعد هجرته الثانية إلى اشبيلية عام ٤٤١ هـ . يقول :

من مبلغ عني الأحبة إذ أبت ذكراهم أن يطمئن مهاد
لا بأس رب دنو دار جامع للشمل قد أدى إليه بعاد

أما بلد أو بلاد فهو يذكر هذا اللفظ أربع مرات في الشعر في ثلاث يعني قرطبة وثلاثا في النثر في مرتين منها يقصد قرطبة ، ففي احدى مخمستيه يقول :

ظعنت وكان الحر يجفي فيظعن
وأصبحت أسلو بالاسى حين أحزن
وقر على اليأس الفؤاد الموطن

وإن بلاداً هنت فيها لأهــون ومن رام مثلي بالدنية أدنــأ

ومن قصيدة في مدح أبي الوليد بن جهور :

من مبلغ عني البلاد إذا نبــت أن لست للنفس الألوف بباخــع

وقال في رسالته إلى أستاذه . : « وأذنت إلى قولهم ليس بينك وبين البلاد نسب » .

ومن رسالته الجدية : « ... والكريم لا يجفو أرضاً بها قوابله ولا ينسى بلداً فيها مراضعه ... »

أما كلمة الحمى فهو يذكرها ست عشرة مرة ، في أربع مرات يعني قرطبة فهو يبدأ أحدى مخمسيته :

سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى .

وفي قصيدة يبدؤها بمطلع غزلي يهنيء فيها أبا الوليد بن جهور بعيد الفطر :

ومسغبة بالوصل إذ مربع الحمــى لها كلما لقلنا الجناب جنــاب

يقول :

حمى سالت فيه البنات جوارح وكفت عن البهم الرتاع ذئــاب

وفي أخرى يمدحه :

يأيها الملك الذي حاط الهــدى لولاك كان حمى قليل السائع

وأما الأفق وهي كلمة يستعملها الاندلسيون أكثر من المشارقة ، فلا نعتقد أن شاعرا آخر استعملها أكثر منه .

لقد استعمل كلمة معاهد ثلاث مرات ، ومنزل مرتين ، ولكنه يكثر من استعمال كلمة روض أو روضة أو رياض ، وهي كثيرة الاستعمال عند الأندلسيين ، أما ابن زيدون فقد استعملها اثنتين وأربعين مرة في الشعر وثلاث مرات في النثر . ونحن نعتقد أنه في أكثر الأحيان يقصد مكانا بعينه ، يقع قرب الزهراء فقد جاء في المقتبس لابن حيان : « وقعد الخليفة المستنصر بعد انقضاء صلاة العيد لتسليم الجند عليه ، في محراب المجلس الشرقي من قصر الزهراء المنيف على السطح العلي والموفي على الروض البهي ... »(٧٧) وفي موضع آخر يقول : « وقد استوى الخليفة المستنصر بالله على السرير بالمجلس القبلي الموفي على الرياض المنيفة على السطح العلي ... »(٧٨) وقد ذكر ابن زيدون السطح ، وهو أعلى مشارف القصر ، مرة واحدة في شعره من قصيدة كتبها في بطليوس :

ألا هل إلى الزهراء أوبة نازح ... تقضي تنائيها مدامعه نـزحـا
مقاصير ملك أشرقت جنباتهـا ... فخلنا العشاء الجون أثناءها صبحا
يمثل قرطيها لي الوهم جهـرة ... فقبتها فالكوكب الرحب فالسطحا

أما ابن حيان فانه يذكر هذا المكان مرات عديدة أحيانا بلفظ الرياض وأحيانا بلفظ الروضة فهو يقول : « ... وقعد أمير المؤمنين (الحكم المستنصر سنة ثلاث وستين وثلاثمائة) في هذا النهار بالروضة ... »(٧٩) ثم يذكرها باسم دار الروضة فهو يقول تحت عنوان « ذكر عيد الفطر الكائن في هذه السنة » (سنة ٣٦٣ هـ) . « وصار جلوس الخليفة (الحكم المستنصر) لتلك الخاصة في المجلس الغربي من دار الروضة »(٨٠) ، وهو قصر بناه الناصر بجوار قصر الزاهر ، وقد سمي بهذا الاسم لأنه كان يطل على تربة الخلفاء المعروفة بالروضة داخل القصر ، أما ابن زيدون فهو كذلك يذكره باسم الروضة أو الروض أو الرياض ، ولعله زاره بعد عودته من اشبيلية ، فالفتح بن خاقان في « قلائد العقيان » يروي هذه الزيارة عند ترجمته لسيرة المعتمد بن عباد ، فيذكر أن الوزير أبا الحسين بن سراج أخبره أنه : « حضر مع الوزراء والكتاب بالزهراء في يوم غفل عنه الدهر فلم يرمقه بطرف ولم يطرقه بصرف ، أرخت بها المسرات هدها وأبرزت له الأماني خدها ونهدها وأرشفت فيه لماها وأباحت للزائرين حماها ، وما زالوا يتنقلون من القصر إلى القصر ويتبدلون الغصون بجني وهصر ، ويتوقلون في تلك الغرفات ويتعاطون الكؤوس بين تلك الشرفات حتى استقروا بالروض من بعدما قضوا من تلك الآثار أو طارا ... . »(٨١) . يقول ابن زيدون في احدى قصائده :

أذكرتني سالف العيش الذي طابا ... ياليت غائب ذاك العهد قد آبا
إذ نحن في روضة للوصل نعمها ... من السرور غمام فوقها صـابا

وفي قصيدته النونية :

ياروضة طالما أجنت لواحظنـا ... وردا جلاه الصبا غضا ونسرينا

وهو هنا يرمز بها إلى حبيبته . ومن قصيدته الرائية التي أرسلها إلى أبي الحزم :

تجفى لها الروضة الغناء أضحكها ... مجال دمع الندى في أعين الزهر

ومن قصيدته إلى من يسمى أبا القاسم بن رفق الذي يتغزل به :

بان عني وكان روضة عيـني ... فغدا اليوم وهو روضة فكري

ومنها :

أيـن أيامنـا وأين ليـال كرياض لبن أفواف زهـر

ومنها :

وسجايـا كـأنهن كـؤوس أو رياض قد جادها صوب قطر

ومن قصيدة يستشفع بها أبا الحزم بن جهور :

لأصفين المصطفـى جهوراً عهداً لروض الحسن عنه افتضاح

وقد يؤخذ علينا أنه لا يعني مكانا بعينة ولذلك نورد هنا ما يقوله في مخمسته :

ويوم بجوفي الرصافة مبهج

مروقا بروض الأقحوان المدبج

وقابلنا فيه نسيم البنفسج

ولاح لنا ورد بخد مضـرج تراه أمام النور وهو أمام

ويقول في قصيدته المشهورة :

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقـا والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

والنسيم اعتلال في اصـائلـه كأنه رق لي فاعتل اشفاقاً

والروض عن مائه الفضي مبتسم كما شققت عن اللبات أطواقـا

وفي قصيدته إلى أستاذه :

وطاول سوء الحال نفسي فأذكرت منى الروضة الغناء طاولها القحـط

وفي ما روى عن لقائه الأول بولادة يقول : « قلنا إلى روض مدبج وظل سجسج »(٨٢) (سوف نعود إلى هذه الرواية المختلفة — حين نتحدث عن ابن زيدون وولادة).

أما الزهراء فيذكرها ثلاث مرات في شعره ، ويذكر قرطبي قرطبة وهما الزهراء والزاهرة مرة واحدة وقبة قرطبة ، وهو القسم الغربي من المدينة وكان القصبة أو المدينة العليا أو المدينة الوسطى ، مرة واحدة وكذلك السطح وهو باب السطح المشرف الذي يدعى باب السدة ، وقد فتحه الأمير عبد الرحمن الأوسط في سور يمتد من سور المدينة لأغلاق الرصيف ، والسفح كذلك . يقول في احدى مخمستيه :

و ياحبذا الزهراء بهجة منظر
و رقة أنفاس وصحة جوهر .
و ناهيك من مبدأ جمال و محضر

وجنة عدن تطيك وكـــوثر   بمرأى يزيد العمر طيبا وينسأ

وفي مطلع قصيدته المشهورة :

إني ذكرتك بالزهراء مشتـــاقا   والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وفي قصيدته الحائية التي كتبها في بطليوس :

ألا هل الى الزهراء أوبـــة نازح   تقضى تنائيها مدامعــه نــزحا
مقاصير ملك أشرقت جنباتـــهـــا   فخلنا العشاء الجون أثناءها صبحا
يمثل قرطيها لي الوهم جـــهـــرة   فقبتيها فالكوكب الرحـب فالسطحا

وهو في هذه القصيدة الرائعة يذكر أماكن أخرى :

خليلي لا فطـــر يسر ولا أضـــحى   فما حال من أمسى مشوقا كما أضحى
لئن شاقني شرق العقاب فلم أزل   أخص بممحوض الهوى ذلك السفحا
وما انفك جوفي الرصافــة مشعري   دواعي ذكرى تعقب الأسف البرحا
ويهتاج قصر الفارسي صبـــــابـــة   لقلبي لا تألو زناد الأسى قدحا
وليس ذميما عهد مجلس نـــاصح   فأقبل في فرط الولوع بـه نصحا
كأني لم أشهد لدى عين شهـــــدة   نزال عتاب كان آخره الـفتحا
وقائع جانيها التجني فـــان مشى   سفير خضوع بيننا أكد الصلحا
وأيام وصل بالعقيق اقتضيـــــتـه   فالا يكن ميعاده العيد فالفصحا
وآصال لهو في مســـناة مــالـــك   معاطاة ندمان اذا شئت أو سبحا
لدى راكد تصبيك في صفحـــاتـه   قوارير خضر خلتها بردت صرحا

وقد ذكر العقاب مرتين أخريين في شعره ، فهو في احدى مخمسيته يقول

وأكرم بأيام العقاب السوالف
وهو أثرناه بتلك المعاطف
بسود أثيث الشعر بيض السوالف

اذا رفلوا في وشي تلك المعـــاطـف فليس على خلـع العذار مـلام

وفي مخمسته الأخرى يقول :

ألمس زمانا بالعقاب مخفلا
وعيشا بأكناف الرصافة دغفلا
ومغنى ازاء الجعفرية أقيلا

لنعم مراد الأنس روضا وجدولا ونعم محل الصبوة المتبوأ . .

أما الرصافة التي ابتناها عبد الرحمن الداخل حيث ولد ابن زيدون فانه يذكرها مرتين في شعره ، ويذكر جوفي الرصافة مرة أخرى في شعره ، فهو يقول :

على الثغب الشهدي مني تـــحيـــة زكت وعلى وادي العـــقيق سلام
ولا زال نور في الرصافـــة ضاحـــك بأرجائها يبكي عليه غـــمام

وفي احدى مخمستيه :

ويوم بجوفي الرصافة مبهج (كنا ذكرنا الأبيات كاملة عند تعرضنا الروض) أما قصر الفارسي فهو يدعى كذلك منية الفارسي ويقع شمال قرطبة .

أما مجلس ناصح فقد ذكره باسم قصر ناصح مرة أخرى في شعره :

وأحسن بأيام خلون صوالح
بمصنعة الدولاب أو قصر ناصح
تهز الصبا أثناء تلك الأباطح

صفيحة سلسال المـــوارد سائح ترى الشمس تجلو نصلها حين يصدأ

ولعله منية أرحاء ناصح(٨٣) التي كانت تقع غربي قرطبة ما بين منية الناعورة ومدينة الزهراء .

أما عين شهدة فانه يذكرها مرة أخرى في احدى مخمستيه :

وقد ضمنا من عين شهدة مشهد
بدأنا وعدنا فيه والعود أحمد
يزف عروس اللهو أحور أغيد

له مبسم عذب وخــــد مــــورد وكف بحناء المــدام تفتــنأ

وعين شهدة هو نبع ماء في سفح جبل قرطبة .

أما العقيق ، وقد يكون جدول ماء ، فانه يذكره ثلاث مرات بلفظه ويذكر جسره مرة واحدة وكذلك واديه ، في شعره :

وكم مشهد عند العقيق وجسره
قعدنا على حمر النبات وصفره
وظبي يسقينا سلافة خمره
حكى جسدي في السقم رقة خصره لواحظه عند الرنــو سهــام

وهو يقول في المخمسة الأخرى :

ويا رب ملهى بالعقيق ومجلس
لدى ترعة ترنو بأحداق نرجس
بطاح هواء مطمع الحال مؤنس
مغيم ولكن من سنا السـراج مشمس اذا ما بدت في كأسها تتلألأ

أما مسناة مالك فانه لا يذكرها الا في قصيدته الحائية المذكورة سابقا ، ولعلها الأرحاء التي كانت على السد الذي يقول الادريسي بأنه كان فيه ثلاثة بيوت أرحاء في كل بيت أربع مطاحن(٨٤) .

وكذلك لا يعود فيذكر « راكد » وهو بحيرة راكدة المياه كانت تطفو على صفحة مياهها نباتات وزهور .

وهو يذكر البنتّي وهو نسبة الى حصن « البنت » ويقع شمالي غرب بلنسية ، وهي الكلمة الاسبانية (Elpuente) ومعناها الجسر ، وكانت فيه منية تعرف باسم منية البنتّي (٨٥) ، مرة واحدة في شعره :

ويوم لدى البنتّي في شاطىء النهر
تدار علينا الرواح في فتية زهر
وليس لنا فرش سوى يانع الزهر

يدور بها عذب اللما أهيف الحـــصر   بفيه من الثغر الشنيب نـــظام

وهو يذكر كلمة الجسر ولعله جسر العقيق نفسه أو لعله القنطرة المشهورة التي كانت تقع شمالي باب قرطبة الجنوبي وكانت تربط قرطبة بشقندة ، ويحدثنا ابن حيان في المقتبس أن الخليفة الحكم ابتدأ بعملها يوم الأربعاء لخمس خلون من ذي القعدة من سنة ٣٦٠هـ(٨٦) . ورفع وهي أرجلها / للنصف من ذي الحجة من السنة نفسها(٨٧).

أما النهر فهو يذكره ست مرات في شعره ، وفي أربع منها يعني الوادي الكبير بقرطبة :

وكائن عدونا مصعدين على الجسر
الى الجوسق النصري بين الربا العفر
ورحنا الى الوعساء من شاطىء النهر

بحيث هبوب الريح عـاطرة النشر   على قضب النوار فهي تـــكفأ

وفي قصيدته الرائية التي يستعطف بها أبا الحزم يقول :

وألبس من النعمة الخضراء أيكتها   ظلا حراما على الارماض والخدر
نعيم جنة دنيا أن هي انصرمـــت   نعمت بالخلد في الجنات والنـــهر

وفي أخرى :

كأنا عشي القطر في شاطىء النـــهر   وقد زهرت فيه الأزاهر كالزهر
نرش بماء الورد رشا ونثنــــي   لتغليف أفواه بطيبة الخمـــــر

أما قرطبة بلفظها فانه يذكرها ثلاث مرات في شعره ومرة واحدة في نثره ، ويذكر كلمة الحضرة وهي قرطبة مرتين في النثر (طبعا هنا لن نتعرض الى الكلمات الأخرى التي تعني قرطبة وأنحاءها، مثل البطحا – وهي بطحاء عبدون ، منطقة مرتفعة– (مرة واحدة) بطاح (مرة واحدة) ، أباطح (مرة واحدة) ، ترعة (مرة واحدة) ، الجانب (مرة واحدة) ، الجناب (مرة واحدة) ، الخاضر (مرة واحدة) ، الخضراء (مرة واحدة ، ولا ندرى مكانها ، ولعله يقصد بها الجزيرة الخضراء أو مزرعة أو قرية قريبة من قرطبة ، فهو يقول في رسالته الهزلية عن لسان ولادة : « بعثت من يزعجك الى الحضرة دفعا . . . »)، محل أو محلة (ثماني مرات) ، مربع (مرة واحدة) ، مصانع (مرة واحدة) ، مكان (مرة واحدة) ، معاهد (ثلاث مرات) ، معاطف (مرة واحدة) ، محق تمامي (مرتين

كنا قد أوردنا هما) ، المنزل (مرتين) ، منشأ (مرة واحدة ، كنا قد أوردنا ذلك) ، مهد (مرة واحدة ، كنا قد أوردنا ذلك) ، الميادين (مرة واحدة) ، نواحي (مرة واحدة) الخ . . .

فهو يقول :

بقرطبة الغراء دار الأكارم (كنا قد ذكرنا الأبيات بكاملها ، انظر « دار ») ويقول في المخمسة الأخرى

أقرطبة الغراء هل فيك مطمع
وهل كبد حرى لبينك تنقع
وهل لياليك الحميدة مرجع
اذ الحسن مرأى فيك واللهو مسمع   واذ كنف الدنيا لديك موطأ

وفي احدى قصائده يقول :

فمن أجله أدعو لقرطبة المنى   بسقيا ضعيف الطل وهو رهام

وفي كتابه « التبيين » الذي كتبه في تاريخ ملوك بني أمية ، يقول المقري في نفح الطيب ذكر ابن زيدون : « أن الداخل ألقى على قضاء الجماعة بقرطبة يحيى بن يزيد اليحصبي فأقره حينا . . . (٨٨) » . ويقول ابن زيدون في رسالته الى أستاذه وهو يحكي له ما جرى معه أثناء محاكمته وسجنه : « وكان المتولي سجني بعد شهر من انفاذه له مجلس حضره فقهاء الحضرة . . . » وفي موضع آخر من الرسالة يحدثه عن أبي الحزم بن جهور : « وهو يرى ويسمع أن بالحضرة قوما لا يحصرهم العد تحتمل سقطاتهم وتغتفر هفواتهم وتقال عثراتهم » .

اذن لقد كان هناك آخرون غيره ينخرطون معه في سلك ألا وهو الدعوة الأموية أو الدعوة لهشام ، بعضهم ما يزال مثابراً عليها وبعضهم يدلي بوسيلة ويمت بذريعة : « وما أعلم أنهم يدلون بوسيلة لا أشاركهم فيها ولا يمتون بذريعة ينفردون دوني بها » ، وقد غفر أبو الحزم لبعضهم وسامحهم : « فان كانت مسامحتهم لسابقة سلفت فقد أحرزت منها الحظ الأعلى أو لكمال أدب فقد ضربت فيه بالقدح المعلى أو التلف تودد فما قصرت في الاجتهاد غير أني حرمت التوفيق » ، فكلامه واضح بأن الدعوة الأموية أو دعوة

هشام هي السبب في سجنه وان كان قد مدحه من قبل فيأمل أن يلتحق بدعوة هشام ، وكان أبو الحزم في أول الأمر قد آمن بها الى أن انتفض منها « وسبه وسب من سببه(٨٩) » . ونظن أن ابن زيدون طالبه بالعودة اليها فابن خاقان في قلائد العقيان يقول : « طلب ابن زيدون طلبا أصاره الى الاعتقال(٩٠) » ولم يكن ابن زيدون ليحترز أو يحتاط ففي الذخيرة جاء أنه : « علا شأنه وانطلق لسانه فذهب به كل مذهب وهون عنده كل مطلب(٩١) » .

لقد سجن ابن زيدون بسبب الدعوة الأموية ثم فر من السجن ليختبيء عند بعض « اخوانه » ، وتردد في مخبأه قبل أن يقرر مغادرة قرطبة التي ما كان يود مغادرتها ، وكان يتمنى على أبي الحزم أن يقبل بدعوة هشام لتعود الوحدة الأندلسية وتعود قرطبة عاصمة للأندلس ، آمنة عزيزة مجيدة . وان كان هو يمدح آل جهور بأنهم جلبوا السلام والأمن اليها ، يقول في مدح أبي الحزم :

رأيت الناس ما أصبحت فيهم ... بلاء الله عندهم جميل
وماء العيش بينهم فضيض ... وظل الأمن فوقهم ظليل

ويقول في مدح أبي الوليد :

ملك لدجى العيش بينه حيث ورد الأمن للصادى علل

ومنها :

يابني جهور الدنيا بكم ... حليت أيامها بعد العطل
انما دولتكم واسطة ... أهدت الحسن الى عقد الدول
نحن من نعمائكم في زهرة ... جددت عهد الربيع المقتبل

فانه كان يأسف للذهاب بمجد مدينته الحبيبة الى نفسه ويخشى عليها من النصارى الذين كان يود أن يتصدى لهم من يردهم ويردعهم ، ولذلك مدح بني الأفطس بأنهم يذودون عن الثغور ، ومدح بني عباد بذلك ، فقال في رثاء المعتضد :

ولم يحم من أن يستباح حمى الهدى ... فلم يرضه الا أن أرتجع الثغر

ولم يكن يمدح بني جهور بذلك لأنهم ليسوا أهل حرب ، ولعله كان يبحث عن « سيف الدولة الأندلسي » ليكون هو « متنبيه » ، وان تأثير المتنبي في ابن زيدون لكبير . صحيح أنه « بحتري المغرب(٩٢) » في اسلوبه وموسيقاه وصوره ولكن طموحه وتطلعاته

كانت « متنبية » ، وكان كثير الاقتباس عنه في الشعر وفي النثر وقد أحصينا ذلك ودرسناه في بحث نعده ، وقد اقتبس منه في النثر اثنين وعشرين مرة ، فهو يقول ، مثلا ، في مطلع رسالته الجدية ! « . . . بعد أن نظر الأعمى ألى تأميلي لك وسمع الأصم ثنائي عليك . . . » . وكثيرا ما كان يتقمص شخصية المتنبي ويخاطب بني جهور في عنجهية وعزة نفس وتبجح ، وهو كذلك يستشهد ببيت أبي الطيب وهو عازم على الرحيل :

يا من يعز علينا أن نفارقـــــهم   وجداننا كل شيء بعـــدكم عدم

ويقول : « واشكو شكوى الجريح الى العقبان والرخم »

وفي موضع آخر يعود فيشتشهد ببيت للمتنبي :

فان يكن الفعل الذي ساء واحـــدا   فأفعاله اللائي سررن ألـــــوف

وفي رسالته الى أستاذه يقول : « ان المعارف في أهل النهى ذمم » ، « فان الرفق بالجاني عتاب » ، ومنها :

هو الجد حتى تفضل العين أختـــها   وحتى يكون اليوم لليوم سيـدا

ومنها :

والأمر لله رب مجـــتـــهـــد   ما خاب الا لأنـــــه جاهد

وفي الرسلة الهزلية :

فمــن جهــلت نـفسه قـــدره   رأى غيره منـــه مـــا لا يرى

الى غير ذلك ، وهو كثير من شعر ومن نثر . ولعل هربه كان مستوحى من هرب المتنبي من سجنه في مصر حين سجنه كافور الاخشيدي . وكان مثل المتنبي يتآمر على الحاكم وكان مثل المتنبي يدل بنفسه على أميره ، فهو يقول لأبي الحزم :

أنا سيفك الصدىء الذي مهمـا تشأ   تعد الصقال اليه والتدريبـــا

ويقول لأبي الوليد :

فلذى الرأي الجميـــــل فـــانه   حسبي ليومي زينة وعـــراك

واذا تحدثت الحوادث بالـــرنـــا   شزرا الي فقل لهـــا ايـــاك

تكأنه في شكواه والكلام عن حساده وفي مدح شعره ونفسه وحتى في هربه وتشرده

وكثرة تنقله وتجواله كان « متنبيا » آخر يبحث عن « سيف دولة » جديد الى أن ظنه في المعتضد ثم رآه في المعتمد ، فظل يصاحبه ويغريه بفتح قرطبة الى أن تحققت آماله . وكأنه كان يطل على المتنبي في قصيدته الدالية التي يمدح فيها المعتضد وابنه اسماعيل ، وهو دائما يتصل بأبناء الملوك الذين يحل عندهم وكأنه يبيت معهم لآبائهم شيئا ، ، ولعله كان هو الذي أغرى المعتضد بارسال ابنه اسماعيل لأخذ قرطبة ففشل فقتله والده . والقصيدة مطلعها :

ليهن الهدى انجاح سعيك في العدا وأن راح صنع الله نحوك واغتدى

وأسلوب القصيدة أسلوب « متنبي » . وهو يقول للمعتضد في قصيدة أخرى :

ولتدعني وعدوك الشاني فان يرم القراع يجد سلاحي شاكا

أفكان يريد منه أن يكلفه بفتح قرطبة ؟ وما فتىء ابن زيدون يذكر بني عباد باعدائهم ويغريهم بفتح قرطبة الى أن مات المعتضد وتولى الأمر ابنه المعتمد ، صديق ابن زيدون ، فتحققت على يديه أمنيته "بأخذ قرطبة ، ولعله كان يطمح بأن يوليه المعتمد عليها مقلدا في ذلك المتنبي الذي يطمح بأن يصبح واليا أو حاكما ، ولكن ابن زيدون يموت في اشبيلية دون أن يشهد وحدة الأندلس ودون أن يطبق جفنيه على مرأى مدينته الحبيبة قرطبة(٩٣) .

نحاول الآن أن نعالج موضوع « ولادة وابن زيدون » أو « ابن زيدون وولادة » الذي أصبح مع الزمن أسطورة من الأساطير يرويها الناس ويتناقلها الباحثون والدارسون دون تمحيص أو تدقيق .

نحن نعتقد أن ما رواه ابن بسام على لسان ابن زيدون عن لقائه الأول بولادة هو من وضعه وانتحاله . يروي ابن بسام أن ابن زيدون قال : « . . . فملنا الى روض مدبج وظل سجسج . .(٩٤) » أليس هذا حصيلة سجع ابن بسام ونتيجة تأليفه وتركيبه ؟ والا فما هذا الظل السجسج في الليل ؟ فقد كان قال : « فلما طوى النهار كافوره ونشر الليل عبيره...» ، ثم ما هذا الاغفال لولادة التي كانت معروفة وتوفيت بعد وفاة ابن زيدون فقد ماتت سنة ٤٨٤ هـ (٩٥) . بعد أن عمرت كثيرا حتى أن بعضهم يقول بأنها قاربت المائة(٩٦) ، وكانت تكبر ابن زيدون ببضع سنوات ؟ . تبدأ هذه الرواية المختلقة على هذا النحو : « كنت في أيام الشباب وغمرة التصاب هائما بفادة تدعى ولادة . . » ، ومن يقرأ الرواية في الذخيرة يخلص الى أنها حبكت وحيكت حتى تربط حوادث وأبيات شعر متفرقة ، فولادة – حسب الرواية – كتبت اليه :

ترقب إذا جن الظلام زيارتي فاني رأيت الليل أكتم للسر

ثم يأتي دور ابن زيدون ليقول : « ولمانشر الصبح لواءه وطوى الليل ظلماءه ودعتها وأنشدتها .

ودع الصبر محب ودعك ذائع من سره ما استودعك

فكأنه كان له من الوقت ذلك ، مايبيح له أن يبوح بسره معها إلى غيرها من الناس ثم فراه يختم الابيات بما معناه أنه مرت ليال أخرى على تلك الليلة ، كل ذلك أثناء ليلته الأولى معها :

أن يطل بعدك ليلي فلكم بت أشكو قصر الليل معك

والا غرب من هذا أنه يقول : « . . وكانت عتبة غنتنا

أحبتنا أني بلغت مؤملي وساعدني دهري وواصلني حبي

وجاء يهنيني البشير بقربه فأعطيته نفسي وزدت له قلبي

فسألتها الاعادة بغير أمر ولادة . . . » إلخ فكأن عتبة كان حاضرة تلك الليلة ثم أن ولادة ضربت عتبة ، ثم أنه نظم أبياتاً في ذلك ، ثم أن ولادة قالت له :

لو كنت تنصف في الهوى مابيننا لم تهو جاريتي ولم تتخير . .

وواضح إذن أن القصة ملفقة من أولها إلى آخرها وأن هذه الأبيات قد جمعت من شعرهما لتكون دليلا على صحة الرواية ، بل نحن نزعم أن أكثر القصائد التي قيل بأنه نظمها في ولادة لم تقل في ولادة ، فهي لم تكن أولى حبيباته ولا آخرهن ، فقد كان أحب فتاة أسماها اسماء ضمن اسمها في شعر له :

أن للأرض والسماء والماء (م) علينا أذمة لاتذم

هي بعض اسم من أحب ولاء . . وبتكرير بعضها يستتم

وكان في صباه كما يقول المراكشي (٩٧) ، قد صاغ هذه الابيات المتكلفة :

أخذت ثلث الهوى غصباً ولي ثلث ولمحبين فيما بينهم ثلث

تالله لو حلف العشاق انهم موتى من الوجد يوم البين ماحنثوا

قوم اذا هجروا من بعدما وصلوا ماتوا ، فان عاد من يهوونه بعثوا

ترى المحبين صرعى في عراصهم كفتية الكهف مايدرون مالبثوا

ثم تعرف على ولادة وأحبها وتغزل بها واكتشف أن غيره يشاركه فيها مثل أبي عامر بن عبدوس وأبي عبد الله بن القلاس والأصبحي ، فقال فيها وفي ابن عبدوس الذي كان يلقب بالفأر (٩٨) !

أكرم بولادة ذخـــرا لمدخر ... لو فرقت بين بيطار وعطـــار
قالوا أبو عامر أضحى يلـم بهـــا ... قلت الفراشة قد تدنو من النار
عيرتمونا بأن قد صار يخلـــفنا ... فيمن نحب وما في ذاك مـــن عار
أكل شهي أصبنا من أطـــايبـــه ... بعضا وبعضا صفحنـــا عنه للفار

وهو يقول لابن عبدوس لامزا ولادة !

أعـد نظرا فان البغي (م .) ... ـــما لـم يـــزل يصرع
ولا تطع التي تغويـــــك (م .) ... فهي لغيهـــــم أطـــوع

ثم يقول :

ولا تك منك تلك الدار (م . .) ... بالمرأى ولا المسمـــــع
فان قصارك الـــدهليـــز (م.) ... حيث سواك في المضجـــع

ثم يقول له في رسالته الهزلية اليه عن لسان ولادة : « . . . ألست تأوي الى بيت قعيدته لكاع اذ كلهم عزب خالي الذراع . . . وكم بين من يعتمدني بالقوة الظاهرة والثروة الوافرة والنفس المصروفة الي واللذة الموقوفة علي وبين آخر قد نضب غديره ونزحت بيره وذهب نشاطه ولم يبق الا ضراطه . . . » .

ولم تكن ولادة تلك العفيفة الحصان ، فابن نباتة في « سرح العيون » يقول : « وتعشقها الكبراء منهم(٩٩) » وابن مكي يقول : « لم يكن لها تصاون يطابق شرفها(١٠٠)» وابن بسام يؤكد : « . . على انها ، سمح الله لها وتغمد زللها ، طرحت التحصيل وأوجدت الى القول فيها السبيل بقلة مبالاتها ومجاهرتها بلذاتها ، كتبت — زعموا — على أحد عاتقي ثوبها :

أنا والله أصلح للمعـــــالـــي ... وأمشي مشيتي وأتيـــــه تيها

وكتبت على الآخر :

أمكن عاشقي من لثم خـــــدي ... وأعطي قبلتي من يشتهيهـــا » (١٠١)

وفي المغرب يتكلم ابن سعيد عن مهجة بنت التياني القرطبية ! « وكانت من أجمل نساء زمانها وأخفهن روحا فعلقت ولادة ولزمت تأديبها الى أن صارت شاعرة فهجتها»(١٠٢) ومهجة هذه كانت ماجنة رعناء خرقاء ، قالت لمن أهداها خوخا :

يا متحفا بالخوخ أحـــــبابــــه — أهلا به من مثلج في الصـــــدور
حكى ثدي الغيـــــد تفليكـــه — لكنه أخزى رؤوس ....(١٠٣)

ولم تكن ولادة بأقل منها مجونا ولا أعقل منها لسانا فقد هجت ابن زيدون !

أن ابن زيدون لــــه فقحـــة — تعشق .... السراويل
لو أبصرت ... على نخــــلـــة — صارت من الطير الأبابيل (١٠٤)

وكذلك فقد هجته وهجت غلامه عليا :

أن ابن زيدون على جهـــــله — يغتابني ظلما ولا ذنب لـــي
يلحظني شزرا اذا جئتـــــه — كأنما جئت لأخصي علي (١٠٥)

وكانت تلقبه بالمسدس :

ولقبت المسدس وهو نعـــــت — تفارقك الحياة ولا يفار ق
فلوطي ومابـــــون وزان — وديوث وقرنان وسارق (١٠٦)

وهي كذلك تهجو الأصبحي :

يا أصبحي اهنأ فكــــم نعمـــة — جاءتك من ذي العرش رب المنن
قد نلت باست ابنك ما لم ينـــل — بفرج بوران أبوها الحسن (١٠٧)

ونحن كذلك لا نعتقد أن أبا عامر قد اتهم ابن زيدون وسعى عند الأمير ضده بتهمة الأموية ، فولادة كانت أموية وكان أبوعامر يتردد عليها وهو ، كما يقول ابن بسام « كان يواسي بأمواله ولادة بعد أن ضعف ثراؤها مع الأيام(١٠٨) » ولا نظن أنه كان لها ثراء أو قصر ولا ما يخزنون فأبوها المستكفي بعد خلعه أصبح فقيرا معدما ، يقول ابن حيان : « رأيته أيام الحسف بأهل بيته في الدولة الحمودية ولم يكن ممن خفه الاعتقال لتحقير أمره بقصد أهل الفلاحة أو أن ضمهم لغلاتهم يساومهم من زكاتها تكليما ومخاطرة ...(١٠٩) . والمستكفي هذا ، كما جاء في اعمال الاعلام ، « وكان همه لا يعدو بطنه وفرجه ليس له فكر فيما سواهما(١١٠) » . أما ابن عذاري فيقول واصفا شكله وحاله : « كبير البطن

صاحب أكل وشرب وجماع وتخلف(١١١) » ، وابن القطان يقول عنه : « انه لم يجلس للامارة مدة الفتنة أنقص منه اذ لم يزل معروفا بالتخلف والبطالة أسير الشهوة عاهر الخلوة فثار أهل قرطبة عليه وهموا بالفتك به ففر منهم مرتديا ثياب النساء مستخفيا بين امرأتين حيث مات مسموما (١١٢) » . فاذا كان والد ولادة على هذه الحال فلا نستغربن ما يقوله العمري عنها : « وكانت ولاده ذات بوادر يشيب لها رأس الوليد(١١٣) » ، ولا نستغربن أن مهجة هجتها بهذين البيتين من الشعر :

ولادة قد صرت ولادة . . . . من غير بعل فضح الكاتم
حكت لنا مريم لكنما نخلة هذي . . . قائم(١١٤)

فعلاقة ابن زيدون بها لم تكن خالصة من الشوائب ولم تدم الا مدة قصيرة ، أما الذي ظل على علاقة دائمة بها مع أنها « كانت كثيرة العبث به » كما جاء في سرح العيون(١١٥)، فهو ابن عبدوس الذي ظل يساعدها الى أن جاوزا الثمانين (١١٦) بعد أن انسحبت من الحياة العامة . بل نحن نعتقد أن هذا الحب قد انتهى بسجنه ، وكيف يدوم حبهما بعد أن هجاها وهجته هجاء فاحشا ؟ بل أنه استعاض عنها بغيرها :

عاودت ذكرى الهوى من بعد نسيان واستحدث القلب شوقاً بعد سلوان
من حب جارية يبدو بها صنم من اللجين عليه تاج عقيان
غريرة لم تقارفها تمائمها تسبي العقول بساجي الطرف وسنان
لأستجدن في عشقي لها زمنا ينسي سوالف أيامي وأزماني
حتى تكون لمن أحببت خاتمة نسخت في حبها كفرا بايمان

ولعل هذه الفتاة الصغيرة هي التي يقول عنها في قصيدة معرضاً بولادة التي كانت تكبره باثنتي عشرة سنة :

لئن كنت في السن ترب الهلال لقد فقت بالحسن بدر الكمال

ولعلها هي القمر :

يا قمرا مطلعه المغرب قد ضاق بي في حبك المذهب

ولعلها هي أو أخرى من يقول فيها :

بيني وبينك ما لو شئت لم يضع سر اذا ذاعت الأسرار لم يذع

بينما نحن نعرف أن أمره مع ولادة كان معروفا مشهورا :

يا من غدوت به في الناس مشتهرا　　　قلبي عليك يقاسي الهم والفكرا

والذي نريد أن نقوله هنا في هذا الشأن هو أنه يجب اعطاء ما لولادة لولادة وما ليس لها لغيرها ، ولذلك يجب اعادة دراسة غزل ابن زيدون من جديد ، فهو ، في رأينا ، ينقسم الى ثلاثة أقسام : غزل تقليدي يفتتح به القصائد غالبا ، وغزل في ولادة انتهى بعد سجنه ، وغزل في أخريات كان يعشقهن . أما قصيدتاه المشهورتان النونية والقافية اللتان يقول ابن خان بأنهما في ولادة (١١٧) بينما ابن بسام في ذخيرته يكتفي بالقول : « ماأخرجته من شعر ابن زيدون في النسيب وما يناسبه من قصيدة يتم وبنا . . . (١١٨) ، وعن القافية يقول : « وله من أخرى اثر نزهة كانت له بمنية الزهراء اني ذكرتك »... (١١٩) ، فيجب اعادة البحث فيهما لأننا نظن أنهما ليستا في ولادة ، والله أعلم .

مدريد في ١٩ / ٣ / ١٩٧٧

د . محمود صبح

أستاذ بجامعة مدريد المركزية

(١) البيان المغرب ، ابن عذارى ، الجزء الثالث ، تحقيق ليفي بروفنسال ، باريس ، سنة ١٩٣٠ م ، ص ١٥٠ .

الذخيرة ، ابن بسام ، لجنة التأليف ، القاهرة ، سنة ١٩٣٩ – ١٩٤٢ م . القسم الأول ، الجزء الثاني ، ص ١١٤ .

(٢) سرح العيون ، ابن نباته ، ط . الأميرية ، القاهرة . بلا تأريخ . ص ٤ .

(٣) Ibnzaidoun. cour. constantine. 1920,j.c.

(٤) التكملة لكتاب الصلة ، ابن الأبار ، مجريط ، سنة ١٨٨٧ م . الجزء الثاني ، ص ٤٤٥ .

(٥) الكامل ، ابن الأثير ، المنيرية ، القاهرة ، سنة ١٣٥٣ هـ . ص ٢٨٤ .

(٦) نفح الطيب ، المقري ، ليدن ، سنة ١٨٥٥ – ١٨٦١ م . الجزء الثاني ص ٤٣١ .

(٧) تاريخ قضاة الأندلس ، النباهي ، تحقيق ليفي بروفنسال ، دار الكتاب ، القاهرة سنة ١٩٤٨ م . ص ٨٤ – ٨٦ .

(٨) وفيات الأعيان ، ابن خلكان ، الأميرية ، القاهرة ، سنة ١٢٩٩ هـ . الجزء الأول ، ص ١٢٢ م .

(٩) نهاية الأرب ، القلقشندي ، بغداد ، سنة ١٣٣٢ هـ . ص ٣٣٥ .

(١٠) تاريخ علماء الأندلس ، ابن الفرضي الأزدي ، مدريد ، سنة١٨٩١ م الجزء الثاني ، ص ١٠١ .

(١١) المصدر نفسه ، جـ ٢ ص ١٠١ .

(١٢) علي عبد العظيم ، ابن زيدون(دراسة) عصره وحياته وأدبه ، ط . الرسالة، القاهرة ، سنة ١٩٥٥ م ص ١٠١ ، و ص ١٢٧ .

(١٣) نفح الطيب ،طبعة محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، سنة ١٩٤٩ م . جـ ١ ، ص ٤١٣ .

(١٤) الكامل ، ص ٢٩٠ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٢٩٠ ، يسميه ابن حيان ، ابن الحايك (الذخيرة ق . ١ جـ . ٢ ، ص . ١١٤ .) .

(١٦) نفح الطيب ، القاهرة ، جـ ١ ، ص ٤١٣ .
البيان المغرب ، باريس جـ ٣ ، ص ١٥٢ .
بغية الملتمس ، الضبي ، ط . روخس ، مجريط ، سنة ١٨٨٤ م . ص ٢٤ .

(١٧) الذخيرة ، ق . ١ جـ . ١ ص . ٢٩١ .

(١٨) قلائد العقيان ، ابن خاقان ، القاهرة ، سنة ١٢٨٣ هـ . ص ٧٠ – ٧١ .

(١٩) المطرب ، ابن دحية ، لوحة ١٢٧ (عن دراسة علي عبد العظيم ص ١٢٧)

(٢٠) أعمال الأعلام ، ابن الخطيب ، تحقيق ليفي بروفنسال ، المطبعة الجديدة ، الرباط ، سنة ١٩٣٤ م . جـ ٣ ص ١٧٢ .

(٢١) نفح الطيب ، ليدن . جـ ١ ص ٢٨٢ .

(٢٢) لا نورد مصادر شعر ابن زيدون ونثره الا فيما ندر ، لكثرة ما نستشهد به من

من شعره ونثره ، ولأن طباعات ديوانه ورسائله متعددة ، ولأنه من السهل الرجوع إليها لمن شاء . وقد اعتمدنا ، بشكل أساسي ، على تحقيق علي عبد العظيم في شرحه لديوان ابن زيدون ورسائله المنشور بالقاهرة عام ١٩٥٧ م . بالاضافة إلى بقية التحقيقات الأخرى .

(٢٣) اعتاب الكتاب ، ابن الأبار ، ص ٧٩ (عن دراسة علي عبد العظيم ص ١٢٣)

(٢٤) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٢٩٠ .

(٢٥) المطرب ، لوحة ١٢٧ . (عن دراسة علي عبد العظيم ص ١٣٠) .

(٢٦) الصلة ، ابن بشكوال ، مجريط ، سنة ١٨٨٢ م ص ٤٨٩ .

(٢٧) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٢٩١ .

(٢٨) أو « عيد الجماعة (نفح الطيب ، ليدن ج ١ ص ٤١٣) .

(٢٩) الحلة السيراء ، ابن الأبار ، تحقيق دوزي ، ليدن ، سنة ١٨٤٧ — ١٨٥١ م . ص ١٦٩ .

المعجب ، عبد الواحد المراكشي ، ط ، الاستقامة ، القاهرة ، سنة ١٩٤٩ م . ص ٥٩.

(٣٠) الكامل ، ج ٧ ص ٢٩١ .

(٣١) معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، ط ، السعادة ، القاهرة ، سنة ١٩٠٦ — ١٩٠٧ م ج ٤ ص ٢٥٧ .

(٣٢) نفح الطيب ، تحقيق احسان عباس ، بيروت ، سنة ١٩٦٨ م ج ٢ ص ١٤ .

(٣٣) نفس المصدر ، بيروت ، ج ٤ ص ٧٨٥ .

(٣٤) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٢٩١ .

اعتاب الكتاب ، تحقيق صالح الأشتر ، دمشق ، سنة ١٩٦١ م ص ٢٠٧—٢٠٨ .

(٣٥) المغرب ، ابن سعيد ، تحقيق شوقي ضيف ، القاهرة ، سنة ١٩٥٣ م . ج ١ ص ١٦٠ .

(٣٦) الصلة ، ط القاهرة ، سنة ١٩٥٥ م . ص ١٢٦ . و ص ٤٩٧ . والقصيدة في الذخيرة ق ١ ج ١ ص ٣٥٨ .

(٣٧) المغرب ، ج ١ ص ١٦١ .

(٣٨) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٣٠ .

(٣٩) يقول احسان عباس في محاضرته المنشورة بمناسبة الذكرى الألفية لميلاد ابن

زيدون(الرباط من ١٥ – ٢٢ ، اكتوبر ، سنة ١٩٧٥ م) بأن بني زكوان من أصل بربري ، ص ١٨ .

(٤٠) نفح الطيب ، القاهرة ، جـ ١ ص ٣١١ .

(٤١) الذخيرة ؛ ق ١ جـ ١ ص ٢٩١ .

(٤٢) البيان المغرب ، باريس جـ ٣ ص ٢١٧ .

(٤٣) الذخيرة ق ١ جـ ١ ص ٣٣٣ – ٣٣٨ .

(٤٤) وفيات الأعيان ، ج ٤ ص ١١٢ .

(٤٥) أعمال الأعلام ، جـ ٣ ص ١٨٢ (تجيب بطن من كندة تنتمي إلى قحطان اليمنية .)

(٤٦) الذخيرة ،ق ١ جـ ١ ص ٣٥٤ – ٣٥٥ .

(٤٧) الصله ، مجريط ص ٥٧٦ .

(٤٨) الذخيرة ، ق ١ جـ ١ ص ٣٥٦ .

(٤٩) الحلل الموشية ، ابن الخطيب ، تونس ، بلا تاريخ . ص ٢٧ .

(٥٠) الذخيرة ، ق ١ جـ ١ ص ٣٥٦ .

(٥١) المصدر نفسه ق ١ جـ ١ ص ٣٥٤ .

(٥٢) المصدر نفسه ق ١ جـ ١ ص ٢٩١ .

(٥٣) قلائد العقيان ، ص ٧١ .

(٥٤) المصدر نفسه ص ٧٤ .

(٥٥) المطرب ، لوحة ١٢٧ (عن دراسة علي عبد العظيم ص ١٣٠) .

(٥٦) الذخيرة ، ق ١ جـ ١ ص ٢٩٠ .

(٥٧) الوافي بالوفيات ، الصفدي جـ ١ ص ٢٧١ (عن دراسة علي عبد العظيم ص١٣١)

(٥٨) سرح العيون ، ص ٤

(٥٩) الذخيرة ، ق ١ جـ ١ ص ٣٥٦ .

(٦٠) المصدر نفسه والموضع ذاته .

(٦١) الحلة السيراء ، نسخة الجامعة العربية لوحة ٦٥ (عن دراسة علي عبد العظيم ص ٢٦٠) .

(٦٢) المعجب ، ص ١٠٦ .

(٦٣) البيان المغرب ، باريس ج ٣ ص ٢٥٩ .

(٦٤) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٠٥ .

(٦٥) المصدر نفسه ق ١ ج ١ س ٢٩٦ .

(٦٦) يقول ابن عذارى في البيان المغرب ، الجزء الثاني ، طبع ليدن ، سنة ١٩٥٢ م ، صادر ، بيروت ١٩٥٢ م : ثم نقل الأمير عبد الله أخاه القاسم إلى حبس القويرة ج ٢ ص ٢٢٥ .

(٦٧) المقتبس ، ابن حيان ، تحقيق عبد الرحمن علي الحجي ، دار الثقافة ، بيروت ، سنة ١٩٦٥ م . ص ٨٨ .

(٦٨) البيان المغرب ، ليدن وبيروت ج ٢ ص ٧٥ .

(٦٩) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٢٩١ (عن ابن حيان) .

(٧٠) المصدر نفسه ق ١ ج ١ ص ٣٣٣ .

(٧١) قلائد العقيان ص ٧١ .

(٧٢) المصدر نفسه والموضع ذاته .

المطرب ، لوحة ١٢٨ (عن دراسة علي عبد العظيم ص ٢١١) .

(٧٣) الصلة ، ص ٥٧٦ .

(٧٤) كان استقرار ابن زيدون في اشبيلية بعد هجرته الثانية سنة ٤٤١ هـ . بناء على ما يقوله ابن حيان الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٢٩١ .

(٧٥) عنوان المحاضرة التي تقدمنا بها للمشاركة في الذكرى الألفية لميلاد ابن زيدون التي كان من المفروض أن تنعقد في الرباط ما بين ١٥ – ٢٢ من شهر تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٧٥ م

(٧٦) نضع خطين تحت الكلمة موضع الاستشهاد والبحث ونضع خطاً واحداً تحت الكلمة التي سنتطرق إليها بالبحث فيما بعد ، ولذلك اقتضي التنوية .

(٧٧) المقتبس ، ص ٢٨ .

(٧٨) المصدر نفسه ص (٥٠) .

(٧٩) المصدر نفسه ص ١٤٣ .

٨٠ المصدر نفسه ص ٢٢٩

(٨١) نفح الطيب ، ليدن ج ٢ ص ١١٢ و ص ١٥٢ – ١٥٣ .

(٨٢) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٧٧ .

(٨٣) المقتبس ، ص ٦٨ و ص ٢١٢ .
(٨٤) نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، (وصف المغرب والأندلس) . الأدريسي ، نشرة دوزي ودي غويه ، مطبعة بريل ، ليدن ، سنة ١٨٦٦ م . ص ٢٦٣ .
(٨٥) المقتبس ، ص ٧٢ .
(٨٦) المصدر نفسه ص ٥٨ .
(٨٧) المصدر نفسه ص ٦٤ — ٦٥ .
(٨٨) نفح الطيب ، القاهرة ج ١ ص ٢١١ .
(٨٩) البيان المغرب ، باريس ج ١ ص ٢٠١ — ٢٠٢ .
(٩٠) قلائد العقيان ، ص ٧١ .
(٩١) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٢٩١ .
(٩٢) أو « بحتري الأندلس » (الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٢٦ . نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٥ ص ١٠٦ .
(٩٣) توفي ابن زيدون في صدر رجب سنة ٤٦٣ هـ . (الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٥٥ . وفيات الأعيان ، ج ١ ص ١٢٣ .
(٩٤) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٧٧ — ٣٧٨ .

(٩٥) بغية الملتمس ، ص ٥٣٢ .
نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٥ ص ٣٣٨ — ٣٣٩ .
(٩٦) نزهة الأبصار والأسماع ، مؤلف مجهول ، ط العثمانية ، القاهرة سنة ١٣٠٥ هـ . ص ١٢ .
(٩٧) المعجب ، ص ١١٠ .
(٩٨) سرح العيون ، ص ٧ .
(٩٩) المصدر نفسه والموضع ذاته .
(١٠٠) بغية الملتمس ، ص ٥٣٢ .
(١٠١) الذخيرة ق ١ ج ١ ص ٣٧٦ — ٣٧٩ .
نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٥ ص ٣٣٦ .
المطرب ، القاهرة ، سنة ١٩٥٤ م . ص ٨ .
(١٠٢) المغرب ج ١ ص ١٤٣ .
(١٠٣) نفح الطيب ، ليدن ، ج ٦ ص ٢٩ .

المغرب ، ج ١ ص ١٤٣ .

(١٠٤) نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٥ ص ٣٣٧ .

(١٠٥) المصدر نفسه والموضع ذاته .

(١٠٦) المصدر نفسه والموضع ذاته .

(١٠٧) المصدر نفسه والموضع ذاته .

(١٠٨) الذخيرة ، ق ١ ، ج ١ ص ٣٧٩ .

(١٠٩) المصدر نفسه ق ١ ج ١ ص ٣٨٠ .

(١١٠) أعمال الأعلام ، ج ٣ ص ١٥٨ .

وفي الذخيرة ، أنه « أسير الشهوة ، عاهر الخلوة ... » (ق ١ ج ١ ص ٣٨٠) .

(١١١) البيان المغرب ، باريس ج ٣ ص ١٤٠ .

(١١٢) المصدر نفسه ، ج ٣ ص ١٤١ .

(١١٣) مسالك الأبصار ، العمري ج ١٠ ص ٢٣٠ (عن دراسة علي عبد العظيم ص ١٧٨) .

(١١٤) نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٦ ص ٢٩ .

المغرب ، ج ١ ص ١٤٣ .

(١١٥) سرح العيون ص ٧ .

(١١٦) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣٧٩ .

(١١٧) قلائد العقيان ، ص ٧٣ .

نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٥ ص ٣٤١ .

ليدن ، ج ٤ ص ٢٥١ – ٢٥٩ (القصيدتان) .

(١١٨) نفح الطيب ، القاهرة ، ج ٥ ص ٣٤١ – ٣٤٤ (القصيدة) .

الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣١٠ – ٤١١ (القصيدة ، موضع الشاهد) .

(١١٩) الذخيرة ، ق ١ ج ١ ص ٣١٤ .

● ●

الواقـــع والحقيقـــة
في مســرحنا الشعـري

د. بسام ساعي

يظل المسرح الشعري في سورية دون الفنون الاخرى ، الشعرية والنثرية ، من حيث اهتمام الشعراء والجمهورية على السواء ، وربما كان وضعه هذا في سورية ليس أسوأ بكثير من وضعه في الأقطار العربية الأخرى ، والمشكلة هي في الشعر والمسرح معاً ، أو بشكل أوضح ، هي في وجود الشعر على المسرح .

فروابط الشعب العربي بالشعر متينة قديمة ، ولكنها وهت في العصر الحديث ، شأنها عند الشعوب الأخرى . أما روابطه بالمسرح فحديثة ولم تتأصل جذورها في النفوس بعد .وعلى هذا ، لو شئنا أن نقارن بين الشعر والمسرحية عندنا ، من حيث عدد المهتمين بهما ، ومدى هذا الاهتمام وعمقه ، ومقدرتها على التأثير في الجمهور ، لوجدنا أن أن الشعر ، رغم انحدار الخط البياني لاهتمام الجمهور به انحدرا خطيراً

مايزال يتقدم على المسرح بكثير . وقد نستثني مصر من هذا الحكم إذ يتقارب اهتمام ابنائها بكل من هذين الفنين .

وحين يقف الفرد العربي أمام القصيدة ، يهيّ نفسه لخوض عملية تذوق فني . تتطلب منه تكيفاً داخلياً وخارجياً ، تشترك فيه الحواس الخارجية والعقل والقلب .

وهذا التهيؤ النفسي والفكري والعاطفي هو ذاته الذي يأخذ الفرد به نفسه حين يتأهب لمشاهدة مسرحية .

وعملية « التهيؤ » هذه تتطلب من الفرد جهداً خاصاً قد يصعب توفره في إنسان العصر الحديث ، هذا الانسان الذي تحتل المادة وشواغلها في عقله وقلبه وحواسه أجزاء أكبر من تلك التي كانت تحتلها عند الانسان في العصور الماضية،ولهذا سيصعب على الفرد أن يجد في نفسه الفراغ الروحي الذي يمكنه من الالتقاء بالعمل الفني وتذوقه .

هذا شأن الفرد مع الشعر والمسرح . أما المسرح الشعري ،فسوف ينطلق الفرد فيه من منطلق آخر . إن الجهد الشخصي الذي يتحتم على المتذوق بذله وهو يلتقي بالمسرح الشعري سيتضاعف ، فهو الآن مقبل على آثر فني ذي طبيعة مزدوجة ، فيه من الشعر وفيه من المسرح معاً ، وان أتى في إطار العمل الواحد ، أنه سيتهيأ هنا لمشاهدة مسرحية بالدرجة الأولى ولتذوق الشعر الذي سيكون لغة هذه المسرحية بالدرجة الثانية .

وإذ كان للمسرحية النثرية أيضاً لغتها الفنية التي تحتاج إلى جهد خاص من المستمع ليتذوقها ، فإن للشعر منزلة لغوية خاصة ، كثيراً

ماتجعل منه « شكلا» في الدرجة الأولى ، ولايمكن أن نقول هذا فيما يتعلق بالمسرحية النثرية ، وجمهورنا العربي مايزال ، في معظم مثقفيه دون القدرة على تحقيق هذا الجهد لتذوق الفن الجديد ذي الطبيعة المزدوجة.

ويمكن أن نتناول المسألة من جانب آخر قد يعيننا في تقدير موقف المسرح الشعري العربي ، وهذا الجانب يشير إليه الشاعر والناقد الأمريكي ارشيبالد ماكليش ، في تعليقه على محاضرة لايليوت القاها في جامعة هارفارد وقال فيها « لاينبغي أن تكتب أي مسرحية شعراً إذا كان النثر ملائما لها من حيث البناء الدرامي » (١) . وهذا لايتناقض مع قول إيليوت القديم « المسرح هو البيئة المثلى للشعر » كما سوف يظهر لنا من خلال عرض فكرة ماكليش .

يفرق الناقد الأمريكي بين « الواقعي » و « الحقيقي » في الأدب فالنثر لغة الواقع اليومي الذي لايهمه، بل لايستطيع أن يصل إلى الحقيقة أو الجوهر ، أما الشعر فهو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا « الحقيقي » ، إذ يلامس بوسائله السحرية أعماقنا ويكتشف فينا ، أو نكتشف به ، مالا يستطيعه النثر .

فالمسرح النثري يقدم لنا (الواقع) أما المسرح الشعري فلابد أن يقدم لنا – بقوته الشعرية المتفوقة – (الحقيقة ، وجمهور المسرح به على المسرح (فهل ينشأ عن ذلك على اية حال ان التوقع هو وضسع اعتاد أن يأتي ليشاهد الواقع لاالحقيقة وكأن الواقع وحده ، هو المسموح به على المسرح فهل ينشأ عن ذلك على أية حال أن التوقع هو وضع ثابت مستقر لايستطيع كاتب المسرحية أن يفعل إزاءه أي شئ ؟ هل

(١) الشاعر مسرحيا : ارشيبالد ماكليش . ترجمة نجيب المانع . مجلة (آفاق عربية) بغداد ، العدد (١) ، ايلول – سبتمبر – ١٩٧٥ .

يقبل أفراد الجمهور بشعر شكسبير في مسرحياته ، لأنهم تعلموا في في المدارس أن عليهم أن يقبلوا به أو أنهم يقبلون به لأن التوقعات التي تثيرها فيهم المسرحيات توقعات يتطابق معها الشعر؟ إنني أميل إلى الاعتقاد بالافتراض الأخير . إنني أظن أن مايجعل أشخاص شكسبير يتحدثون شعراً حتى للجمهور الحديث هو أنه شعر يتوقعه الجمهور ، وزيادة على ذلك ، فإن هذا التوقع هو الذي تخلقه المسرحية ذاتها لدى الجمهور. إن المسرحية لاتعرض أن تقدم عالم الواقع ، إنها بكل صراحة مسرحيات أي أعمال فنية ، وهذا يعني أنها مثل بقية الأعمال الفنية ، عوالم كاملة بذاتها: عوالم يكون فيها الحديث شعراً أمراً مقبولا مثل ألوان اللوحة(١) وإذن كان على الشاعر المسرحي اليوم أن يقنع جمهوره بأنه مقبل لمشاهدة عمل فني في الدرجة الأولى لامجرد الواقع . و « فنية » المسرحية الشعرية ليست في موضوعها ، إذ ليس هناك « موضوعات غير شاعرية » في رأي اليوت ، فكل الموضوعات صالحة للمسرح الشعري والمشكلة الحقيقية ، إذن ، ليست في أن الشعر لايجوز أن يظهر على المسرح إلا في موضوعات شعرية ، بل في مقدرة الكاتب أو الشاعر على « شعرنه » الموضوع أو الفعل المسرحي مهما كان في ظاهره نثرياً أو « غير شعري » .

وإذن فالمسرح الشعري يحتاج إلى جهد وموهبة مضاعفين لدى الشاعر ، كي يستطيع تحقيق نقل المسرحية — بوساطة الشعر — من « درك » الواقع إلى « قمة » الحقيقة ، ثم اقناع الجمهور — عن طريق خلق عنصر توقع جديد فيه

(١) نفسه ، ص ١١١ .

أنه إنما أتى ليشاهد الحقيقة خاصة لا الواقع ، ولهذا كان المسرح هو البيئة « المثلى » للشعر في رأي إيليوت ، وتتجلى هذه المثالية في تحقيق عنصري « الحقيقة » ، التي يجاهد الشاعر المسرحي للوصول إليها ، « وقوة الاقناع » ، التي لابد أن ترافق قوة الحقيقة .

(٢)

و العلاقة الأكيدة بين نشأة نظام التوقيع (١) في الشعر العربي الحديث وبين الحركة الشعرية الحديثة في الغرب ، من ناحية ، ثم تركيز اليوت ـ رائد هذه الحركة ـ على « مسرحة » الشعر ، من ناحية أخرى ، يوجهان أنظارنا إلى أن التوقيع ، منذ ولد ، كان يحمل في داخله بذور المسرح ، فأسلوب الحوار والدراما والحركة من أبرز سماته ، وكان ظهوره بمثابة التربة الصالحة التي يمكن للشعراء أن يستنبتوا فيها فناً مسرحياً جديداً .

والانتقال بالشعر المسرحي من النظام الخليلي إلى نظام التوقيع يعني الدخول به إلى طبيعته العصرية ، إذ يعني انتقالا من الغنائية إلى الواقعية ، ومن الذات إلى الموضوع ، أنه انتقال من « أنا » إلى « أنا وأنت » . وهكذا يجد شعراء التوقيع في المسرح بيئة مناسبة لتطوير شعرهم ، إنهم يجدون فيه متسعاً لـ « ذوات » عديدة ، بعد أن كانوا في القصيدة منساقين إلى التعبير عن ذات واحدة هي ذاتهم ، وإن اتخذت تلك الذات مظهراً موضوعياً في بعض الأحيان .

فهل استطاع شعراؤنا أن يستغلوا امكانات التوقيع للوصول إلى عنصري

(١) يقترح الباحث في دراسة موسعة له اسم (التوقيع) بدلا من (شعر - التفعيلة) لتميزه عن نوعين عروضيين أكثر حداثة اطلق عليهما اسمي : التشكيل والتنويع .

« الحقيقة » و « الاقناع » في مسرحياتهم ؟ وإلى أي حد أفاد الشعراء السوريون في مسرحياتهم من هذه الميزات التي يوفرها لهم النظام العروضي الجديد ؟ وهل كان النظام الخليلي بطبيعته الغنائية أكثر مقدرة على التعبير عن « الحقيقة » من نظام التوقيع بطبيعته الأكثر انسجاماً مع « الواقع » ؟

لقد ظلت المسرحيات الشعرية التي اعتمدت نظام التوقيع تشكل نسبة ضئيلة في سورية إذا قيست بالمسرحيات ذات النظام الخليلي .

والشعر المسرحي في سورية – شأنه في الإقطار العربية الأخرى نشأ نشأة طبيعية باعتماده على نظام البيت . وظهرت منذ الثلاثينيات أو ماقبل ذلك – مسرحيات عدة لفؤاد الخطيب وسلامة عبيد وأنور العطار وعمر أبو ريشة وعدنان مردم بك ، سبق أن درست في أكثر من مؤلف (١) . وكان من المنتظر أن يشهد المسرح الشعري السوري في الخمسينات اتجاهاً واضحاً نحو نظام التوقيع ولكن هذا لم يحدث حتى عام ١٩٦٦ حين وضع سليمان العيسى المسرحية الأولى من هذا النوع (الازار الجريح) ، وكانت رغم اسهابيتها وخطابيتها وغنائيتها، التي لم يتخل عنها الشاعر أبداً في النظام العروضي الجديد ، مدخلا طبيعياً إلى مسرحيات أخرى أكثر التصاقاً بالمسرح الشعري الحديث

---

(١) لعل اهم هذه المؤلفات (الأدب المسرحي في سورية) و (في الشعر المسرحي) لعدنان بن ذريل ، و (فنون الأدب المعاصر في سورية) لعمر الدقاق (ص ٢١٣ – ٢٤١) ، ومجلة المعرفة السورية (عدد خاص بالمسرح) كانون الأول – ديسمبر – ١٩٦٤ . وقد سبق أن عرف الأدب في سورية مسرحيات شعرية خليلية مبكرة ، ولعل مسرحية خليل اليازجي(المروءة والوفاء) التي ظهرت عام ١٨٧٦ كانت الأولى بين هذه المسرحيات (عمر الدقاق ، ص ٢١٣ .) .

وفي فترة زمنية قريبة تالية ، تظهر مسرحية (المخاض) لممدوح عدوان ثم (السيل) لعلي كنعان ، وقد تمثلتا « الحداثة » تمثلا جيداً ، رغم الغنائية التي سادت الأولى منهما خاصة .

وتتعدد بعد ذلك المسرحيات الشعرية ، وتتعدد أسماء مؤلفيها ، ولكن الخط الخليلي يظل مرافقاً لخط التوقيع على امتداد التأليف المسرحي الشعري .

(٣)

لقد كان المسرح الشعري الخليلي مشدود ببنائه العروضي الصامد إلى غنائية القصيدة العربية القديمة ، وكل ما ألف من مسرحيات شعرية خليلية في سورية كان من باب « الشعر المسرحي » لا « المسرح الشعري » . ففي هذه المسرحيات كثير من الشعر وقليل من المسرح . ويخيل للمرء أن الشاعر إنما أراد أن يملأ أدراجاً مسرحية بقصائد شعرية ، فتأتي مسرحيته مجموعة من القصائد الغنائية المتجاورة ، وإن أجراها على ألسنة شخصيات مسرحية .

وعدنان مردم بك يمثل الآن ، بغزارة إنتاجه ونشره لمعظم مؤلفاته ، ذروة الشعر الخليلي في المسرح . ففي آخر مسرحية ظهرت له عام ١٩٧٥ ، « فاجعة مايرلنغ » يذكرنا بمسرح شوقي الغنائي — وان ذكرنا أيضاً بجلال شعره — . وقد كتب هذه المسرحية عام ١٩٤٦ ، كما يفهم من مقدمتها ، ولم يحاول أن يغير فيها شيئاً بعد ذلك ولكن مسرحيته « فلسطين الثائرة » التي صدرت قبلها « عام ١٩٧٤ » تذكرنا بمسرح عزيز أباظة ولغته الرصينة وألفاظه القاموسية . ولا يتخلى الشاعر عن هذه الألفاظ أو تلك اللغة وإن أجراها على لسان أجنبي مثل « شارل » أحد رتباء الجيش البريطاني في فلسطين حين يقول :

ضنّــــوا بنـــزر لا يقيــــــم لسائل أوْداً وينقـ ـع
وجروا بليل دامس كالهم تعنق دون مشرع
حسبوا الشهامة مايذو قـه الهوى ، حرصا ومطمع
وأرى الشهامة مترعا لندى يفيض وليس يقلع(١)

ويخيل إلينا أن الشاعر لم يفترض ، حين كتابته لمسرحياته التي بلغت ثمانيا ، إمكان تقديمها على المسرح . وأمام جمهور متفاوت الثقافة والاستعداد الأدبي أو الفني .

ومسرحية « جند الكرامة » لمصطفى عكرمة تظهر عقب معركة الكرامة لتصور الأمل الذي تفتح أمام أعين العرب بعد مرارة هزيمة ١٩٦٧ . ولكن المسرحية جاءت مجموعة من القصائد المتجاورة التي لم يستطع الحوار أو تعدد الشخصيات أن يفتت من تماسك أبيات كل منها يقول مثلا في أحد مقاطع مسرحياته(٢) :

سعدى :

كم أشتهي تفاحـــة أشتمهـــا .... وأقضـــم
تحيي الفؤاد ريحهـــا فهي ، مني ، ومغنـــم
عـــامان مـــرا وأنـــا يـــا رب فيها ، أحلـــم

خالد متذمراً :

كيف الخلاص من أذى بصـــدرنـــا يخـــم

(١) عدنان مردم بك . فلسطين الثائرة ، ص ٢٠ . بيروت : ١٩٧٤ . وأعنق : اسرع ، والمشرع : نبع الماء .

(٢) مصطفى عكرمه . جند الكرامة ، ص ٢٢ . دمشق : ١٩٧٣ - ١٩٧٤ .

فـلا طعـام مشتهى إذا أردنا نطعـــم

سعدى :

حتى ولا حـريـة نحيا بهم ونتعـم

الأب حاقداً :

مرضى تزيـد داءنا كما أشاعوا ، التخم

مروان :

الظلـم بحـر حولـنا أنـا اتجهنـا نلطم

سعدى :

وعـمـرنـا سفينة بموجـه تصطـدم

خالد :

الفقر فينا فطرة وظالـم محكـم

فما أسهل أن نحذف أسماء الشخصيات من جانب الأبيات لتكون قصيدة أو بعض قصيدة. إن الشخصيات هنا مجرد أسماء اعتمد عليها الشاعر « لتوزيع » أبياته أو « لمسرحتها » وليس هناك مايميز الشخصية عن الأخرى .

والأوزان الخليلية – بشكلها التقليدي المحافظ – لم تخلق للمسرح وقد تكون مناسبة للمنبر – كالخطابة – ولكن المنبر شئ مختلف تماماً عن المسرح ولاينال هذا الأمر من الأوزان ، فالشعراء الخليليون غير مرغمين على تحميل أوزانهم أثقال المسرح ، وفن المسرحية جديد علينا مثله مثل التوقيع ، والأجدر بنا أن نخصص ذلك النظام العروضي الجديد ، « التوقيع » لهذا الفن الجديد « المسرح » .

وان قسر أوزان الخليل على « المسرحة» يميل بالشاعر عن مكانته الحقيقية في الشعر ، فعدنان مردم بك من أقدر الشعراء السوريين المعاصرين ولكنه يتراجع في المجال المسرحي ، ويعجز عن انتاج مسرحيات حقيقية ، لأنه أراد أن يكون - حتى في مسرحياته - شاعراً قبل أي شيء آخر ؛ بل إن منزلته الشعرية ، وقد أرغمت على اتخاذ ثوب مسرحي لايلائمها ، تتأثر بهذه المحاولات ، فنجده يسف- ولا بد أن يسف- في كثير من مقاطعه . يقول في مسرحيته « زنوبيا » ، على لسان لونجين مستشار الملكة :

فتح العقول بكل قلب خالد وبكل لـب

وعلى لسان كليكرناس المستشار الثاني :

إن الحضـــارة ثـــورة خلاقــة جادت بسكب

ومن الظاهر هنا أن اضطرار الشاعر إلى التكلف والحشو الذي لاطائل وراءه (بكل قلب وبكل لب) و (قلب خالد) و (جادت بسكب)

وفي مسرحنا الشعري « حواريات » استطاع اصحابها - في رأينا - أن ينتصروا « بخليليتهم » على مشكلة اللغة المسرحية فأحسنوا استخدام لغة الواقع ضمن عروض الخليل، وإن كان هؤلاء قلة نادرة. وربما كان مسرح الأطفال أكثر صلاحية لهذه اللغة ، ومن ذلك التمثيلية المسرحية التي كتبها محمد المجلوب بعنوان « أبطال الغد » وتمكن فيها من وضع العبارات اليومية ضمن أبيات خليلية كاملة من المتدارك من غير أن يؤثر هذا في بساطة تلك العبارات كما في هذا المقطع (١) :

(١) محمد المجلوب . همسات قلب ، ص ٢٣٣ - ٢٣٤ . بيروت : ١٩٧٠ .

الجميع :
لبيـك نحن كمـا تهـوى ياسعد
صديق : فمرنـا نستجب

سعد :

شكـــــــرا

فؤاد :

عفـــواً

سعد :

يكفي هـــــزلاً

فؤاد :

سمعاً

سعد :
« في غضـــــب » دعني من ذا الصخـب
استارح . صمتا .. لا تلغـوا
« يضجون ثم يسكتـــون »

استاعد .. حقا احتشـم
مثنى . . مثنى . . ويميناسر رملا . . حسنا قد أبدعتـم
وحـد . . ثنين . . وحد . . ثنين خمس . . ست . . أنتبه .. قف

أما عمر أبو ريشة – رائد الشعر المسرحي في سورية – فقد ألف مسرحيات لم ينشر منها الا مسرحية « ذو قار » أوأجزاء من مسرحيتيه « الطوفان » و « محكمة الشعراء » بينما احتفظ بمسرحيتيه الأخريين

« تاج محل » و « سميرا ميس » بعيداً عن النشر ، ومازال يعمل في نظم وقائع البطولة العربية في ملحمة من اثني عشر ألف بيت كما يتوقع أن تكون (٢) .

ولاشك أن عمر أبو ريشة يتفوق – شعريا – في مسرحه على سائر الشعراء السوريين ، وهو يقدّر مشقة العمل المسرحي الشعري بطبيعته الفنية المزدوجة ، فيمنحه جهدا خاصا قد يصل به إلى صرف سنوات طويلة في سبيل بناء مسرحية واحدة كما فعل في مسرحيته عن « سميرا ميس » ملكة آشور وبابل التي جمعت بين جسد المرأة وروح الاله ، وقد صرف فيها ستة عشر عاما (١٩٤٣ – ١٩٥٨) ومزقها خمس مرات قبل أن تستقر على شكلها الأخير بعد ذلك (٣) . وعلى الرغم من طول المسرحية والطابع الحواري الذي قد ينتقص من فنية الشعر وروائه ، استطاع عمر أبو ريشة أن يحافظ على نفسه الشعري طبيعيا وثابتا طوال أجزاء المسرحية ، وظلّ يحلّق في سماء ديباجته الناصعة وتعبيره المتكبّر في كل مقطع منها ، من ذلك ماجاء على لسان الملكة « سميرا ميس » في حوارها مع « ميرام » :

سميرا ميس :

عبيرك ياليل وهج الحياة فلا تتنفس على مضجعي

(٢) سامي الكيالي . الأدب العربي المعاصر في سورية ، ص ٣٧١ – ٣٧٢ . القاهرة ١٩٦٨ .

(٣) نفسه ، ص ٣٧٢ – ٣٧٣ . وقد نشر من المسرحية فصلا واحد في مجلة « الحديث » الحلبية . العدد ١٠ عام ١٩٤٤ .

بعث بـآخر ماتمتمت شفاه الربيع على مسمعي
أحسّ به رعشـة في دمـي وحلما جريحا على مدمعي
ألا أين بدعة حلمي إذا ترنحت بالقدح المترع
وأين الصـدى لنـداء الحنين اذا عربد القلب في اضلعي
حنانك هيرام

هيرام : ياروعة الالوهة في جسد ربّي(١)

اننا نحس في المسرحية روح القصيدة الغنائية المتفوقة ولكننا نفتقد المسرح ، « فالحقيقة » هي التي تسيطر على اجزاء المسرحية ، بينما يختفي « الواقع » تحت وطأة الغنائية العالية والخطابية اللتين كانتا اللحمة والسدى في نسيج المسرحية . وتجري مسرحيته « تاج محل » التي تروي قصة الملك « جيهان » وصرحه المشهور الذي بناه لزوجته « ممتاز » على الخط الغنائي التقليدي نفسه الذي جرت عليه مسرحية « سميراميس » ، مع محافظتها أيضا على الخط الفني المتفوق نفسه .

ثم نجد بعض الشعراء ، الذين خطوا في المسرح الشعري التوقيعي خطوات رائدة ومتقدمة ، وقد ارتدّوا ارتداداً شبه تام الى المسرح الخليلي . فسليمان العيسى ، احد رواد المسرحية التوقيعية في سورية ، يطلع علينا عام ١٩٧٣ بمسرحيته « ميسون » ، وقد اعتمد في معظمها على النظام الخليلي ، وربما كان الأولى به ان يجعل منها قصيدة طويلة لامسرحية ، فقد كتبها شاعرا لامسرحيا ممارسا لأصول المسرح . لقد اعتمد لخلق الحوار فيها على حفنة من الشخصيات التي تظل « غائمة مهوّمة » على نمط الشخصيات الشعرية ، وربما كان في مسرحه الصغير « مسرح الأطفال » أكثر توفيقا ، كما نلحظ في مسرحيته « النهر » و « مسرحيات غنائية للأطفال » ، وان لم تنج هذه الأخيرة ، في بعض اجزائها ، من مزالق

مسرحه الكبير . ففي حوارية « الشجرة » مثلا لانجد حادثة يقوم عليها بناء المسرحية ، وانما هي مجموعة من الخطب الشعرية تلقيها شخصيات غير متمايزة لاتصلح ان يقوم عليها بناء درامي اوحركي .

— ٤ —

وقد نتوقع ان يفلح التوقيعيون في خلق مسرح شعري حديث يستطيع ببنائه العروض الجديد أن يقيم معادلة مقبولة بين الشعر والمسرح، أو بين الحقيقة والواقع ، وذلك من خلال تناول الشعراء للموضوعات العصرية بريشتهم الشعرية المتفوقة ، وعلينا ان نتحقق من هذا الأمر من خلال المسرح الشعري لدى كل من ممدوح عدوان وعلي كنعان وعلي عقلة عرسان .

وتمثل مسرحية « ممدوح عدوان » المخاض « مرحلة متوسطة بين غنائية سليمان العيسى في « الازار الجريح » وواقعية علي كنعان — المشوبة بالغنائية أيضا — في مسرحية « السيل » .

و « السيل » نموذج توفر له كثير من عناصر « الشعر المسرحي » . وقد وضعت بعيد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ (١) . وهي مسرحية رمزية تدعو الى الوحدة الداخلية والتخلص من الفساد والاقطاع (ويمثلهما المختار هنا) للانطلاق من ثم الى تحرير المناطق العربية (الأرض) ، وعدم اضاعة الوقت في الكلام أوفلسفات الطبقات المثقفة (المعلم) ، وتقرر أنه لابد من الثورة (ليلى) ، وأن الشعب (الناطور) قد بدأ

---

(١) نشرت عام ١٩٧٤ ، وقدمت على المسرح عامي ١٩٦٨ ، و ١٩٦٩ .

يستيقظ من سباته ليتوجه في الطريق الصحيحة للخلاص من اسرائيل (السيل) ، والوصول الى التحرير الداخلي ثم الخارجي (السد) ؛

والشاعر يستخدم ، الى جانب الرموز العامة في المسرحية ، رموزا داخلية خاصة هي أشبه باضاءات سريعة يسلّطها على جزء من المسرح ليكشف لنا الموقف العام كله . ففلسطين هي سد مأرب ، وكلتا الكارثتين ناتجة عن التقاعس وعدم الانطلاق من الفهم الواقعي للحياة أو التبصر في حقائق الأشياء :

المعلـــم   نعم سدّ مـأرب
سد مـأرب
كان من أحلى أعاجيب الحضارة
كان يستوعب أمطار الجزيرة
فاذا عادت شهور القيظ . . وارتاحت على أطرافه
الخضر القبائل
كان يرويها ويبقي في حناياه خميرة
ذات يوم لمحوا فوق جدار السدّ فأرة
أغمضوا أعينهم عنها وقالوا للصغار
(صوت كأنه آت من الغيب)

الصوت :   عرب نحن ، عبيد الضيف ، اياكم وايذاء الجوار .
المعلـــم :   وتناسوها . . . فشقّت دربها المشؤوم في قلب الجدار
نفذ الماء من الجحر . . . فكان الانهيار (٢)

(٢) علي كنعان . السيل ، ص ٣٥ . دمشق : ١٩٧٤ .

وهكذا يفقد العرب فلسطين ، مثلما فقدوا أنفسهم في مأرب ، نتيجة تغافلهم واهمالهم وعدم تناولهم للأمور تناولا واقعياً .

ولاشك أن نظام « التوقيع » كان وراء الواقعية اللغوية التي نجح الشاعر في التعبير من خلالها عن أدق المواقف في المسرحية . ان هناك « تطويعاً » حقيقياً وموقفاً للغة يجعلها تتمثل طرائق التعبير العادية ، بل إن هناك تطويعاً للعبارات العامية لاخضاعها وسبكها ضمن نطاق العروض والفصحى ، فنجد في المسرحية عبارات كثيرة كهذه العبارات : عفوك يا رحمن — دنيا آخر وقت — يا سبحان الله (١) — شدّ لنا حيلك — عقبى لنا جميعاً (٢) — فكل قدر يابنتي لها غطاء (٣) أرجوك بيعيني سكوتك هذه المرة(٤) كلنا في الهواء سواء(٥) — و :

العمى

لها لسان يأكل المبرد

والله كل حقها علي (٦)

وقد يضطر الشاعر إلى تجاوزات لغوية أو عروضية ، في سبيل اقامة الوزن من ناحية ، وللمحافظة على « الجو اللغوي الواقعي »

(١) ص : ١٥ .
(٢) ص : ٢٣ .
(٣) (٣) ص : ٢٧ .
(٤) ص : ٨٢ .
(٥) ص : ١٠٣ .
(٦) ص : ٢٦ .

للمسرحية من ناحية أخرى ، وهو يستخدم الأبحر الشعرية بجرية تامة متنقلا بسرعة بين بحر وآخر على ألسنة المتحاورين ، ومستغلا أقصى ما تسمح به الجوازات العروضية ، مع التصرف بها أحياناً :

المختار : تصوروا . . بالأمس جاؤوا يطلبون أجرة الحراسة (رجز)

الأعضاء : (باستنكار) : وأية أجرة . . بالله (وافر)
ألیست الأجرة في بطونهم (رجز)

الواعظ : عفوك يارحمن (خبب)
دنيا آخر وقت
دنيا معطوبة
لايشفيها إلا طوفان

المختار : (متابعاً) لاتظنوا القصة انتهت (رمل بتصرف)
عند هذا الحد
تصوروا . . . لم يكتفوا بذلك . . . (٧) (رجز)

ان الواقعية اللغوية هنا من شأنها أن تحقق الواقعية الفكرية للمسرحية ، ولكن أين « الشعر » أو « الحقيقة » في هذه المسرحية ؟ وهو سؤال يقف باستمرار حائراً أمام هذه المسرحيات العديدة التي قدمها كل من ممدوح عدوان وعلي كنعان خاصة للمسرح السوري . ولا شك أن مسرحية « السيل » لم تخل من « الغنائية العربية » التي نبحث عنها حين نريد العثور على « الحقيقة » في القصيدة أو المسرحية الشعرية

(٧) ص : ١٥ .

وربما كانت الغنائية في هذه المسرحية « واقعية » في أساسها لأنها تمثل عواطف شعبنا الحادة وميله إلى المبالغات والتعبيرات المجنحة ، فهي اذن ، والحال كذلك ، وسيلة إلى الواقع رغم تناقضها الظاهر معه كما نرى في هذا المقطع من المسرحية الذي يأتي على لسان « الناطور »

السيل ياشباب لايطاق
كأنه غول وليد في كهوف الزمن السحيق
غول بألف مخلب وناب
فعندما يجتاح في طغيانه الحقول والبيوت
تموت في القرية كل أشجار النسب
ويستوي الذباب والنمال في أحشائه . . والعنكبوت .
ويستوي الرأس مع الذنب (١) .

ولكننا نظل نحس انفصالاً بين جناحي البناء الفني : الواقعية ، والشعرية ، وقد يتضاءل هذا الانفصال حتى يكاد يختفي في بعض المقاطع وقد يتنافى ويستفحل أمره حتى يؤدي إلى الانقطاع التام بين الجناحين في مقاطع أخرى ، حيث يبرز التناقض واضحاً بين واقعية التعبير وبين الغنائية المتعالية التي يرتفع اليها الشاعر ، كقوله على لسان اعضاء الاخبارية في المضافة :

حياتنا قصيرة ، قصيرة وواحدة
ولن نسير دربها المعطر الظليل مرتين
فلتخرس الضفادع الحمقاء والطبول

(١) ص ٢٢ .

اذا رضينا العيش تحت رحمة السيول (١) .

فهذه الخطابية الواضحة والعبارات المنمقة والتشبيهات أو الاستعارات الرفيعة لاتتفق ومستوى أعضاء هيئة اختيارية في قرية صغيرة .

ولعلي عقلة عرسان مسرحية نثرية هي « السجين ٩٥ » ، ولكنه يبدأها بمقاطع من « التوقيع » (ص ٥ – ١٣)وكان بامكانه أن يكملها شعراً كما بدأها ، (٢) ولعله اكتشف بعد الصفحات الاولى أن الشعر لن يعينه على اخراج المسرحية في ثوبها الواقعي المناسب ، على الرغم أن مقدمته كانت موفقة – لغوياً – إلى حد كبير ، ولكن الخطابية تطغى على بعض أجزائها مثلما طغت عند علي كنعان ، كما في هذا المقطع :

زهرة : انتا بشر اذا بنيت سجون الحكم من حجر
فهل تبنى صروح العدل من بشر ألا تفهم
أيا عودة

عودة : أنا يا زوجتي

زهرة : سجان يا عودة

عودة : أنا أعمل

زهرة : ونعم الشغل ياعودة
متى أصبحت سجاناً

---

(١) ص : ٥١ .

(٢) يظهر الشاعر أخيراً مسرحية « عرافة الخصوم » دمشق : ١٩٧٦ . وحاول مخلصاً أن يوفق فيها بين الشعر والمسرح ، وكذلك بين الفصحى والعامية .

وهل تبني بظل السجن حرّية وعدلا واشتراكية
أيا عودة . . . أيا عودة . . . (١)

هذه الخطابية لم تستطع تحقيق « الغنائية الشعرية » لأنها تفتقد التعبير الشعري التصويري المتفوق الذي يلج عن طريقه الشاعر بنفوسنا إلى عالم الحقيقة الرائع وهي لم تستطع أن تحقق الواقعية اللغوية ، التي تحتاج اليها الواقعية الفكرية في المسرحية ، لأن الخطابية كانت دائماً على طرفي نقيض مع بساطة الواقع وسذاجته .

(٥)

ولدى أدونيس مجموعة من « الحواريات » أو بالأحرى « القصائد الحوارية » الصغيرة مبثوثة في بعض دواوينه مثل : « مجنون بين الموتى » (٢) و « السديم » (٣) و « الرأس والنهر » (٤)

ويُجري حواريته « السديم » على السنة ثلاثة مجانين — كما يقول هو لا كما نفهم من حوارهم — ولا ندري لماذا أجرى حواره فيها على السنة المجانين ، على حين كان بامكانه أن يجربه على السنة العقلاء من غير أن يؤثر هذا في الموضوع أو المغزى — كما يبدو لنا — ،

(١) علي عقلة عرسان . السجين ٩٥ ، ص ١٢ . دمشق : ١٩٧٤ .
(٢) مأساة في أربعة مشاهد » كما يقول أدونيس » . أوراق في الريح : الآثار الكاملة ١ ، ص ٢٧٣ .
(٣) المصدر نفسه (مأساة في ثلاثة أدوار) ص ٢٩٧ .
(٤) أدونيس . المسرح والمرايا : (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور) . الآثار الكاملة ٢ ، ص ٣٦٣ .

فحديث المجانين في هذه « المأساة » يظهر لنا طبيعياً ومنطقياً ، حتى في النقاط القليلة جداً التي يظن القارئ فيها أن الجنون قد بدأ يظهر عليهم .

أما صوت الجندي الذي أصيب «بخلل عقلي» كما يقول أدونيس في مقدمة حواريته « مجنون بين الموتى » فيكاد لايختلف ، أو هو لايختلف أبداً ، عن صوت أدونيس « العاقل » في قصائده الأخرى بل ربما بدا حديث الجندي « المصاب في عقله » أكثر عقلانية من أحاديث الشاعر في معظم قصائده . ولنر كيف يحاول أدونيس من خلال تدخله الشخصي وملاحظاته المعترضة في الحوار أن يوهمنا أننا أمام « مخبول » وان كنا لانلاحظ ذلك في كلام الجندي :

صوت : (يصعد قوياً ، حاداً)
قم انهض
واهرب من الموت وشمر واركض

الجندي : (ينتفض ، يجلس ، قدماه ممدودتان ، دلائل الخبل على وجهه)
يا . . . كيف ، كيف أنهض
والموت في مفاصلي
في داخلي
يفتح عينيه على تشوهي ، يغمض
(يتوقف برهة ، ثم يقول متابعاً) :
في جسدي ثقل الزمن
ثقل الخراب والدمن

في جسدي يد الكفن
يد العفن
(بعد فترة وجيزة ، وبلا مبالاة)
فيه الكيان المحض واللاكيان
كالموج ، في الصراع ، لا يهدآن
لا الأمس من عمري ولا أي آن (١)

ولو كان هذا المقطع لشاعر آخر غير أدونيس لكان لنا أن نراه أقرب إلى أحاديث المجانين ، ولكن طبيعة شعر أدونيس تجعل من المستحيل علينا أن نميز لغة المجانين عن لغة العقلاء عنده .

ألنسمع – مثلا – صوت أدونيس نفسه في مقدمة قصيدته الطويلة « فارس الكلمات الغريبة » :

« يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد ، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه . يرسم قفا النهار ، يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي . . . حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة ، يحيا ، يحيا ويظلل اليأس ، ماحياً فسحة الأمل راقصاً للتراب كي يتثاءب ، وللشجر كي ينام » . (١)

ولكن أدونيس ينجح في معظم حوارياته في تحقيق حركة مستمرة تشدنا إلى حواره ، هو يصل إلى هذه الحركة بطرق مختلفة ، فهناك نوع من الحركة الداخلية في حواريته « مجنون بين الموتى » يحققه

(١) المشهد الثالث ، ص ٢٨٥ – ٢٨٦ .
(٢) ادونيس : أغاني مهيار الدمشقي (مزمور) : الآثار الكاملة ١ ، ص ٣٢٩ .

بتنويعه في ابراز « الصدى » الذي يمثل احدى الشخصيات الحوارية فحيناً نسمعه طبيعياً :

موســـومة بشكلـــي محفـــورة بـــذاتي

ـ الصدى : تي . تي . . .

وحيناً «لايسمع» أويسمع «أقوىهذه المرة ، وأكثر حدة» أو «لايكاد يسمع»وقد تتغير طبيعة الصدى العلمية فيختلف عن الصوت ؛ كقوله :

. . . أكره الناس والحياة

الصدى : يـا . . . حـات . . .

وأيضاً :

أ . . . في جبين الناس ، في كل غد ، يرتسخُ

أصداء : لو . . . خو . . . خو . . . (٢)

وربما اختلطت الأصوات بالاصداء ، أو بدا الصوت « كأنه صدى » « أو ينطلق « الصوت والصدى معاً » .

وفي المشهد الرابع من المأساة يخلق أدونيس الحركة بطريق آخر هو « أسلوب » الحوار فيستخدم المقابلة بالتناقض أو التطابق بين السؤال والجواب ، سواء أكانت هذه المقابلة معنوية أم لغوية أم عروضية :

الجندي : (متمتماً) ما المصيرُ ؟

صوت : (عميقاً ، مديداً ، يبدو كأنه صدى)

شلل طرح . . . . يطيرُ

الجندي : (وهو يضرب الحصى بقدمه اليمنى)

ما الالـــهُ ؟

---

(٢) الصفحات : ٢٧٦ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥ .

الصوت والصدى معاً : كل ما كان سواه ُ

الجندي : (متطلعاً إلى فوق)

ما المغيب ؟

الصوت والصدى معاً : حاضر بالظن ، بالخوف يطيبْ

الجندي : (غاضاً بصره) ما البدايهْ ؟

الصوت والصدى معاً : كل ماصار نهايهْ

الجندي : (وهو يضغط على جبينه بأصابع يده اليسرى ، ويده اليمنى في جيبه)

ما الحقيقةْ ؟

الصوت ،فقط : شرطيٌ شقَّ بالسوط طريقهْ (١)

فالتوافق الموسيقي بين القافيتين في عبارة كل من الجندي والصوت (المصير – يطير) ، ثم اجتماع التناقض المعنوي إلى التوافق الموسيقي بين قافيتي الصوت التاليين (ما الالـه ؟ –كل ما كان سواه) ، وكذلك بين صوتين تاليين لهما (المغيب – حاضر (و) المغيب = يطيب) ثم في صوتين لم آخرين (ما البداية ؟ = نهاية) ، كل هذا يخلق في الحوار حياة وحركة تشدنا اليه باستمرار .

لقد أحسن أدونيس الافادة من مناخ التوقيع لبناء « ايقاع حواري» فنحن نسمع أصوات الشخصيات عن طريق الايقاع أوضح مما نسمعه عن طريق الكلمات ، من غير أن يطغى ذلك الايقاع على دور الكلمة وأدائها المباشر كما في الخليلي وفي كثير من قصائد التوقيع .

---

(١) ص : ٢٨٧ ، – ٢٨٨ .

ولكن حرص أدونيس على التلوين العروضي في حوارياته يبدو في كثير الأحيـــان مفتعلا مسرفاً لايضطره اليه عروض الخليل ــ وقد انصرف إلى التجديد ــ ولا يضطره اليه التجديد ــ اذ أعلن ثورته على عروض الخليل ــ فنجده يجزئ التفعيلة تجزئة تقضي على شخصيتها وتلغي دورها الايقاعي من غير أن يفكر بالغائها ، فهو يوزعها بين سطرين ، ثم لايكتفي بذلك بل يفصل بين السطرين أحياناً بفاصل صمت ، كما جاء على لسان المرأة السمراء في حوارية « جنازة امرأة » :

عينان تقرآن لي

اوائل الفصول . . . متفعلن متفع

(صمت ، تحدق في الوجوه)

كان ورق النخيل ــ لن متعلن فعول

يمتد كالغطاء (٢)

وهذا الفصل الصامت أشد سوءاً من فصل « الانتقال » ، حيث ينتقل الحديث ، ضمن التفعيلة الواحدة ، من شخص إلى آخر ، من غير أن يفصل بين جزأي التفعيلة فاصل صمت ، ويظل الايقاع مسيطراً على الحوار ، أما في فاصل الصمت فيذوب الايقاع ويختفي الوزن وتتحول الحوارية عن طبيعتها الشعرية . وهذا ديدن أدونيس في كثير من قصائده كما رأينا .

(٢) أدونيس . المسرح والمرايا : الآثار الكاملة ٢ ، ٢٦٩ .

وأدونيس حين كتب حوارياته هذه لم يكن يضع المسرح في حسابه على الاغلب ، انه يكتب حواريات ذهنية ، مهما عني بوصف عناصر المشهد ونوع في الموسيقى المرافقة ، أو في طريقة أداء الاصوات والاصداء ، انه يعرف مسبقاً أنه لا يكتب حوارية لخشبة المسرح ، وانما يعد الحوار هنا شكلا من أشكال التعبير الكثيرة التي يسعى اليها الشاعر الحديث في كل قصيدة من قصائده ، لنقرأ مثلا وصفه لصلب مهيار في هذه المعترضات النثرية من حواريته القصيرة (تيمور ومهيار) :

« تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد . ويمدد عليها مهيار . يربط بجلد . حتى يتقطع لحمه .

يسمر رأسه بمسامير حميت في النار . ويؤخذ إلى السجن . يبطح على وجهه . . . »

ثم قوله :

« يمدد بين خشبتين . يقطع رأسه . يقطع جسده إلى أجزاء صغيرة ترمى في جب للأسود . الأسود لا تأكلها ، بل تنحني وتبتعد عنها » (١) .

فتلك مشاهد لايمكن تقديمها على المسرح ، بل إن السينما قد تعجز عن تقديم العون للمسرح في عرض مثل هذه الصور .

ولعل هذه « المسرحة » شكل من أشكال التجديد أراد أدونيس أن يدخل بالشعر اليه من غير أن يتجاوز حدود الشعر إلى المسرح ، أو هو يأخذ بالنظرية الحديثة التي تلغي مبدأ الفصل بين الانواع الأدبية

(١) ادونيس . المسرح والمرايا : الآثار الكاملة ٢ ، ص ٣١٣ — ٣١٥ .

فمثل هذه الأعمال « الشعر — حوارية » من شأنها تمييع الحدود بين الشعر والمسرح ، وهي تعمل للاثنين معاً من غير أن تحقق أياً منهما بشكل تام ، وان كان الشعر فيها يغلب دائماً عل المسرح .

وهذا السعي لدى أدونيس نحو « الشعر » واستخدامه للأدوات الفنية للمسرح ، في سبيل تحقيق أكبر قدر من « الشعرية » في حوارياته يدفع بهذه الحواريات إلى مستويات من « الحقيقة » يمكن أن تخلق المعادلة الشعرية — المسرحية الصحيحة فيها . فالحقيقة عند أدونيس كانت دائماً متقدمة على الواقع ، كما ينبغي لها أن تكون ، والواقع لم يكن واقعاً بقدر ما هو « متكآت » اتكأ عليها الشاعر في سبيل الارتفاع إلى الحقيقة .

ولكن أدونيس ، في سعيه الحثيث وراء الحقيقة ، يهمل الواقع ويدفعه ما تأصل عليه تعبيره الشعري ، من غموض والخروج عن حدود العقل والمنطق ، بعيداً عن هذا الواقع ، وبذلك تظل الحقيقة في حوارياته « عرجاء » لاتستند إلى واقع عقلي واضح يؤكد وجودها ، ولولا ذلك لكان أدونيس خير من يحقق المعادلة الصحيحة التي نسعى إلى ايجادها في الشعر المسرحي بين الحقيقة والواقع .

★ ★ ★

ان جمهور المسرح السوري — وهو جمهور محدود جداً — ما زال يأتي الى المسرح ليشاهد الواقع لاالحقيقة ، أما جمهور الشعراء المسرحيين — وهو جمهور محدود جداً أيضاً — فما يزال يجاهد في مسرحياته ليعرض الواقع لاالحقيقة ، ولا يمكن أن يكون الواقع كاملا إذا أتى في ثوب غير واقعي هو الشعر فيظل المسرح الشعري دون درجة الواقع ، كما

لايمكن أن يتحول الواقع إلى حقيقة من خلال هذا الثوب الشعري ، إذا كان هدف الشاعر هو دائماً السعي وراء الواقع لاالحقيقة .

وذاتية الشعراء الحليليين في شعرهم المسرحي وعلى رأسهم عمر أبو ريشة وعدنان مردم بك وانطلاقهم في أعمالهم من مفهوم القصيدة لامن مفهوم المسرح — أو مفهوم المسرح الشعري بالإصح واتجاههم وهم يكتبون للمسرح ، إلى تغليب شروط الشعر على شروط المسرح ، من غير أن ينجحوا — مع ذلك — في خلق عنصر « الاقناع » لديهم « والاقتناع » لدى الجمهور بأن المسرح الشعري أنما هو حقيقة أكثر منه واقعاً ثم انصراف شعراء التوقيع المسرحيين ، وعلى رأسهم إسليمان العيسى وعلي كنعان وممدوح عدوان وعلي عقلة عرسان ، إلى تغليب الواقع «النثري بطبيعته» على الحقيقة «الشعرية»في مسرحياتهم على الرغم من الثوب الشعري الذي اختاروه لمسرحياتهم مما يوقع انفصالاً واضحاً بين الشكل والمحتوى عندهم ، وكذلك انصراف أدونيس إلى الحقيقة على حساب الواقع في حوارياته ، كل هذا الى جانب طبيعة حضارة العصر المادية ، وما أدت إليه من تغيير في طبيعة الفرد الفكرية والنفسية ، يدفع بالمسرح الشعري إلى مؤخرة الفنون الأدبية في سورية وربما في البلدان العربية جمعاء .

★ ★ ★

خير الدين الزركلي بين الشعر والنثر

د. شكري فيصل

كان الانسان وكان معه الشعر . . ثم كان بعد الشعر النثر .

وكان في قلبي وعيني ،وأنا أدرج على أول طرق الحياة شعرالزركلي .

ثم كان في قلبي وعيني وذهني وأنا فتى أدرج على طريق العلم بين دمشق والقاهرة : جامعتها وكليتها ومكتبتها وأساتذتها ودقات الساعة في حرمها — نثرُ الزركلي .

ماكنت رأيته قبلُ . . كان حكمُ الإعدام الذي أصدره الفرنسيون بحقه ، قد حال بين جيلنا وبين أن نراه في وطنه . . وان كنا نراه في كتب القراءة بين عام وعام .

ثم رأيته بعد ذلك ، أوقُلْ : نعمتُ برؤيته في القاهرة . . فحملتُ إليه أنساماً من الشام حسبتُها شفيعةً لي : تحيةً من خالي وكان يجلّه —

عليهما أجزل الرحمات ، وأنفاساً من حيِّنا القديم الذي كان يسكنه في « العقيبة » و « السّمانة » ؛ يخالطها ويؤرجّها عبَق من مَسَكبات الدّراق في بساتين « الدّوّر » و « الديوانية » – سقياً لعهودهما – حسبتُها ، هذه كلها ، شفيعةً لي . ولكن الشفاعة الكبرى عنده أني كنت من دمشق . . ، من وطنه الذي أُكره على أن يكون بعيداً عنه

ثم طمعت أن القاه في المغرب فلم يقدر الله . . اختلف ما بيننا في الموعد . . دخلتُ المغرب سنة خرج منه . . ثم اطمأنَّ بي المقام في بيروت فحبب إليّ أن أزور بيروت مرة في كل أسبوع ، لاأعرف من هذه الزيارة إلاّ الطريق إلى الجامعة إذا زال النهار ، والطريق إلى « خير الدين » إذا أقبل الليل . . وكان حسبي من بيروت – أومن وجهها العربي – ساعات ألقيها في الجامعة ثم ساعات ألقاه معها . ثم قطعت أشهر الحزن في بيروت مابيننا وبينه . قضاها يغالب المرض ، يتأبّ عليه في سماحة جَذلة وسنّ ضاحكة فيقهره . . ثم يُدال للمرض منه فيقضي أشهراً في مستشفى الجامعة فيطرد المرضَ مرة أخرى . . أكان يحب أن يرى دمشق قبل أن يستقيم به الطريق إلى الملأ الأعلى ؟

ويدخل دمشق في يوم ضاحٍ ، من الطريق التي دلف منها الواغلون عام عشرين وتسعمائة وألف ، في الأصائل ، في مثل الساعات التي كانت تتراجع فيها العصي والبنادق أمام مدافع الغزاة الطارئين .

ولاأشك ني أنه استوقف ركبه هناك ، وأنه وقف خاشعاً ، وأن لسانه انطلق بفاتحة الكتاب يرتلها عند قبر الشهيد يوسف العظمة . . ثم انطلقت ذاكرته تعيد عليه مقطعات من قصيدته « العذراء » التي أحسب أنه رمز بها إلى دخول الفرنسيين دمشق :

سكنت ضوضاء مَن في الحيّ ، لاحيّ تراه
وغفا الثائر لايحلم إلاّ بمناه
رقد الساهر واعتادته أحلام هواه
وبكى الموجع حتى بلّل الدمعُ ثراه
غفل الناس وللحدثان والدهر انتباه
هدأت ثائرة الليل ولاحت في الفضاء
شهب تلمع كالآمال زهراً كالرجاء

وفي دمشق لقي الصحب والأهل ، ولقي العافية حتى كأنه ماعرف المرض ، وتفجرت ذكريات ثمانين عاماً أوتزيد ، وكنّا أعددنا منذ حين العُدّة لطباعة ديوانه المرتقب وأوشكنا أن نفعل .

ولكن خير الدين مضى الى القاهرة وفاءً للقاهرة ، كما جاء دمشق وفاء لدمشق .

ثم قالوا ذات ساعة جامدة من يوم أغبر : مات . . وهل يموت الشعراء ؟ وهل يموت « أبو غيث » وقد أحيا شعره أمة ، ويسّر نثره ثقافة .

وبعدُ ، فليس في الوسع أن أقول ان الذي سأكتبه بحث اودراسة . . دائماً وانما هو مزيج منحديث العقل والقلب..من الذات ومن الموضوع.. من السيرة ومن الانتاج . . فهل يتقبله القراء على ذلك ؟

في النشأة الأولى :

قبل أن يتصرم القرن التاسع عشر ، في أخرياته ،في صيف عام ٩٣ (ثلاثة وتسعين وثمانمئة وألف) كان يولد لأسرة دمشقية — جاءت

بيروت لبعض ماتعوّد الدمشقيون أن يأتوا بيروت ، تجارة أوزيارة أومصاهرة — هذا الوليد الذي أسماه أبوه خير الدين كأنما كان يتوسم فيه الخير ، ويتمنى له الخير ، ويأمل أن يجري على يديه الخير .

لعل أمواج البحر في هذا اليوم الدافئ كانت تتطلع برؤوسها إلى السماء تشكرها على هذه الهبة ، ولعلها كانت تضاحك الشمس بدفائها فرحة بهذا المولود . . . . ولعلها كانت تلمح من وراء الغيب كيف سيقف هذا الوليدذاتيوم فيسنوات مقبلات.بعدستة وعشرين ربيعاً ، وقد أضحى هذا الشاب الأسمر الضامر النحيل على شاطئ حيفا بقامته التي تشبه صعدة الرمح طولا واستقامة وبعينيه النافذتين اللتين لاتكادان تستقران في محجرهما توقداً وذكاء . . يقف يرى هذا البحر العربي الذي يعصف والذييسكن،ويهدأ ويثور،ثم ينظر إلى قلبه الذي يتسع ويتسع لآمال أمتهوآلامها، تتعاوره، تأخذه الآلام وتطلقه الآمال . . فيتمازج مابينه وبين هذا البحر العربي —أو إن شئت بينه وبين هذا البحران العربي . هذا التمازج العجيب الذي لاندري معه بعد : أيهما البحر وأيهما القلب .

الخافقان عراهما الهمّ ... قلبي وقلبك أيها اليمّ

عصفت بك الأهواء عابثةً ... فشمخت تستعلي وتزدمّ

وسكنت إذ سكنتْ عواصفها ... فاذا شتات الموج منضم

كم ثورةٍ لك ياخضمُّ بنا ... ربعت لها أفلاكك الشم

ويثور في قلبي يمـــزقــه ... شعب تفرّق ليـــس يلتم

فاذا دعوتُ فأمره عجـــب ... إن الرجال بأذني صمّ

غلب الونى فعلام أنذرهم ... ماحيلتي ؟ والجـــو مُدْهم

يايمّ خفف عنك ليس لنـا إلا العناء ، وهمنـا جم
هلا هدأت على الأسى فعسى بك قلبي الخفاق يأتم

ولم يطل مقام الوليد ، أو أهله ، في بيروت ، . لعله أقام فيها قدر ماكانت تحتاج بيروت أن تمنحه ، في النشأة الأولى ، من دنيا شطآن العرب قبل أن تمنحه بعد ذلك دنيا بواديها وصحاراها وجزيرتها وانقلب به أهله إلى دمشق ينشأ فيها ويتعلم في إحدى مدارسها الأهلية ويأخذ عن علمائها . . ليبدأ من خلال هذا الاتصال صلته بالأدب نثره وشعره ، كتبه ورجاله « يقول الشعر ، ويصدر الصحف » ، ثم تقدر له عودة أخرى إلى بيروت يزاوج فيها بين دراسة العربية ودراسة الفرنسية ، حتى إذا كانت أوائل الحرب العالمية الأولى رجع مرة أخرى إلى دمشق لينغمس في أحداثها ووقائعها وليكون عمله في الصحافة بعض صور هذا الانغماس ، ثم تتشعب به الطرق في دنيا هذه الرسالة العريضة التي نهضت بها دمشق العربية رسالة العربية والعروبة ليكون له في كل أفق مشاركة وفي كل مشاركة إسهام .

بين الشعر والنثر :

وحين ينشأ الشاعر في المجتمع العربي يخالط ضمير هذا الشعب نوع من الاحساس بأنه أضحى قادراً على أن يعبر عن ذاته وأن يتحدث حديث هذه الذات . . في الذي يصهرها من شدائد أو تتفيأه من نعيم . . في الذي يتحرقها من صبوات ويصلاها من أزمات . . المشاعر المتدفقة في وجدان هذا الشعب لاتجد عند غير الشعراء القدرة على التعرف إليها والتعريف بها ، صياغتها على نحو متميز والتبشير بها على نحو مثير . . والويل للامة إن سكت فيها الشعراء أو حادوا . . لكأن الجماهير

العربية تلقي قيادها إلى هذا الشاعر وتبايعه على أن يكون صاحبها . . صاحب نجواها وصاحب شكواها . قلبها من نحو ولسانها من نحو آخر ، جذورها التي تضرب في الأرض . . وأغصانها التي تتطلع إلى السماء وما من كائن آخر في هذا أقدر على امتلاك هذا الوجود العربي الداخلي ، على همومه وتطلعاته ، على امتلاك برؤاه ورؤيته ، مثل هذا الكائن المتميز الذي اصطلحوا على أن سموه الشاعر . . إنه هو هذه القرارة العريضة المطمئنة من الأرض تلتقي فيه سيول من المشاعر هابطة من هنا وهناك لتكون بعد ذلك هي المصدر وهي المورد في آن .

ألم يكن لهذا ماروى الراوون من قبل من أنه كان حين ينبغ الشاعر في القبيلة كانت تقام الأفراح وتنحر الذبائح وتعم البهجة ، وهل يكون هذا إلا لذلك .

ولكن الزركلي لم يكن موصول النسب بوادي عبقر وحده . . هذا الذي كانت تسكنه شياطين الالهام . . لم يكن أسيراً له ولا صنيعة من صنائعه فحسب . . ولم تكن ربات الشعر هي وحدها التي تضفر له أكاليل الغار ، وتزرع على جبينه الشمس ، وتمنح نظراته هذا التألق وهذا النفاذ . كانت ربات الحكمة هي التي شاركت كذلك في صياغته منذ بدايته المبكرة . . وكأنما نفخ في روحه ملكان . . الملك الذي زوده القدرة على الابداع الموفق في ميدان الكلمة المنظومة ، والملك الذي زوده بالبيان المشرق في ميدان الكلمة المنثورة .

أترون أنهما كانا هذين اللونين المنفصلين في حياة الزركلي وفي إنتاجه أم أنهما كانا هذين اللونين المتتامّين المتكاملين . . أكان يتعاقب

عليه الشعر والنثر أم كانا يتحدان فيه . . أكانا هاتين الطبيعتين أم كانا هذه الطبيعة الواحدة التي أُلقيت في رُوعه .

إننا نؤخذ حين نقرأ شعر الزركلي . . ذاك نمط من رفيع البيان وروائع التصوير ونيّر الأداء . . لم يبق من القادرين عليه إلا القله . . إنه الزركلي أحد هؤلاء الذين صاغهم وصفاهم لهب نهضتنا على نحو ماكانت النهضة من ثمارهم . . والظاهرة البارزة عندهم ، لانكاد نجدها عند غيرهم ، إنهم أوتوا الموهبتين : موهبة الشعر وموهبة النثر — لقد كنت منذ سنوات بعيدة ألمح هذه الظاهرة وأحاول سبرها . . ولعليّ انتهيت — أو قاربت — إلى أنها ظاهرة توشك أن تكون أشد وضوحاً في هذا القطر الشامي منها في أي قطر آخر . . إنك تقرأ نثر الزهاوي أو الرصافي فتحسّ هذا الوادي الذي يفصل بين شعره ونثره . وتقرأ نثر شوقي فتجد أنه شيءٌ آخر رائع ولكنه غير شعره . وواضح جداً إحساسك بهذا الفرق . . بين نثر حافظ وبين شعره . . على حين يستبيك على حين يستبيك أن تقرأ لجبري شعره الرفيع كما تقرأ له نثره الرفيع وتقرأ لمردم ماكتبه في النثر فإذا هوموصول الأسباب بروح الشاعر عنده.. وتحار مثل هذه الحيرة حين تقرأ الزركلي شاعراً وحين تقرؤه ناثراً فكيف يُسّر لهذا الجيل من رجال البيان عندنا — ومثلهم — أن تكون لهم هذه القدرة المزدوجة وأن يكون نتاجهم هذا الدينار المجلو المصقول الواضح كتبوا على إحدى صفحتيه شعرَهم وكتبوا على صفحته الأخرى نثرهم . . فجاء هذه : القطعة الواحدة التي لاتملك أن تفصل بين وجهيها . . كلاهما يتعاونان على صياغتها ، وكلاهما يهبانها قيمتها على مثل ماتتألف خيوط اللحمة والسدى في تأليف قطعة النسيج وصبغ ألوانها ، وصوغ شيأتها .

الديوان الأول :

لاأزال أذكر ماكان من صلتي بآثار الزركلي منذ الحداثة .. في البيت قرأت هذا الديوان الذي طبعه في القاهرة سنة ١٩٢٥ حين يئس من السياسة والصحافة فانصرف إلى الطباعة . . لون غلافه هذا الأخضر وقطعه هذا الذي يخالف القطوع الأخرى كان من علامات الاهتداء اليه حين كنت أضالُّه فأنشدُه . . كذلك كنت أحسب وإنما كان يهديني إليه على نحو ماأدركت بعد من خلال ممارسات الحياة وتجربة العمل القومي هذه الروح الثائرة التي كوّنها الأحداث كان له في عيني لون النار ، كان له في أنفي عبق الثورة ، وبهذا العبق صرت أعرفه ، وبهذه الروح التي حملت هموم أمتها والتي تطلعت إلى بعيد ثم غلبها الواقع على مثلها وتطلعاتها . . كنت أحس هذا الشعر الدافئ اللاهث وكنت أقرأ وأكرر القراءة :

عُصفورة النيربين غنيّ وأروي حديث الأنين عنّي
أنا المعنّى ومـــا المغنّي غير حنين أذاب مني

شغاف قلبي وحسن ظني

عصفورة النيربين نوحي يُضمّد النّوحُ من جروحي
لم يُبق لي الهمُّ غير روحي ما القلب ماالجسم بالصحيح

مابي عرق بمطمئن

إن أهوَ لاأهوَ غير آلي دمي فداء لهم ومالي
أحسنت ظني بهم فمالي خابت أمانيّ في الرجال

ليت الأمانيّ بالتمنّي

قلت : كنت أقرأ وأكرر القراءة على نحو مايكرر المكروب الذي أسقط في يده الدعاء ويجأر بهوماأكثر ماقرأت وأقرأت هذه القصيدة التي صدر بها ديوانه :

يجني وأشكر في الهوى يدَه ... ولمن شقيت به لأُسعدَه
آليتُ لابالَيتُ بي ألماً ... وبه دمٌ حتى أُضمّدَه
يومي له وغدي له هبةٌ ... وعساي أحمدُ في غدي غدَه
كم ليلةٍ سامرتُ أنجمهَا ... مترقباً في الشرق مرقدَه
أرعى كواكبها وأرصُدُهُ ... متحجباً عمّن ترصّده
ويح السياسة في تقلبهـــا ... يسلو الحليم بها تجلده
جنت السياسة وهي خالبـــة ... فأضلت الظمآن موردَه

ويلي على وطنٍ يهدمه ... من كنت آمل أن يُشيده
كم صائح: وطني حسبك به ... كشّاف غمته ومُنجدَه
دارت به الأيام دورتها ... فارتعت حين رأيت مشهده
أبصرته مستهدفــاً وطني ... والسهم بين يديه سدّده

بيني وبين بنيك ياوطني ... عهد ستعلمني مؤيدَه
هذي يدي ورهينتي كبدي ... والحرُّ يتبع روحه يدَه

(دمشق٢٤ / ٣ / ٩٢٠)

أما رائعته « العذراء » فكانت القصيدة التي تمتد على طول حياتنا في المدرسة والنادي والبيت . . كانت داءنا ودواءنا . . وحين كان يتخمنا الحزن ونحن فتيانٌ منفتيان عصبة العمل القومي — أم الأحزاب القومية والحجر الذي نمي فيه وغذي أرتال هؤلاء القوميين — كنا

لانجد إلا رائعة ميسلون تطفئ الألم بالألم . . كنا نركب السيارات إلى ميسلون فإذا كان الوادي والمرتفع وسلال الهضاب وطريق بيروت مكنت لنا قصيدة الزركلي أن نستحضر صورة الغازي وأن تضع الحادثه الفاجعة في إطارها الطبيعي واستطاعت :

سكنت ضوضاء مَن في الحي لاحي تراه

أن تحيل الحادثة إلى هذه القطعة الفنية الخالدة . وأن تلبسها غلالتها الموحية » جمعت بين الذكرى والواقع . . وساعدتنا على أن تحتفظ بهذه الأحاسيس طرية خلال سني الانتداب الكوالح حتى اذن الله أن يرفع علم الوطن من جديد . . فوق الثكنة التي آضت كلية حقوق وكأنما كان ذلك تأكيداً من كل جيلنا الذي كان يبكي بدموع الفرح وهو يرفع رأسه يشهد ارتفاع العلم على مثل ما بكى الجيل قباه بدموع الألم وهو يشهد تنكيس العلم ... على أن راية الحق قادرة على أن تذهب برايات الثكنات الدخلية ولو بعد حين .

ونحن مدينون لهذه الرائعة في سبر الأغوار النفسية لميسلون على نحو ما ندين في فقهها التاريخي ليوم ميسلون الذي كتبه استادنا الكبير المرحوم ساطع الحصري .

كتابان : مارأيت وماسمعت – عامان في عمان :

ولكنا في فتائنا لم نقرأ ديوان الزركلي فحسب . . قرأنا كذلك نثره في كتابيه المبكرين : ما رأيت وما سمعت الذي حدثنا فيه عن رحلته إلى الحجاز والأشهر الستة التي قضاها فيه إلى جانب المغفور له الملك حسين وكتابه الآخر : عامان في عمان الذي وصف فيه مقامه في هذه البلدة

الناشئة والذي كان منعطفه إلى وجهة أخرى في الحياة العربية حين نفض يده من مذهب انكسرت فيه آماله إلى مذهب جدد عنده هذه الآمال .

ولم يكن هذان الكتابان نثراً من النثر كما يبدو لنا . . كانا — في تقديري — النبعة الشعرية وراء قصائده آنذاك . . ما نشر منها في الديوان وما ادّخر . . إن قصائد الديوان هي التعبير الشعري عن تجربة قاسية ، وحكايات الكتابين وصفحاتهما هي التعبير النثري عن أحداث هذه التجربة . . وعلى نحو مايختلط تفسير الشعر بالنثر وتفسير النثر بالشعر يختلط ما بين الديوان وما بين الكتابين . . الكتابان هما الخلفية الفكرية والتجربة الواقعية مشوبين بكثير من الشعر ؛ والديوان هو التجربة الفنية التي كانت تمهيداً للذي عاني من تجارب واجتمع لديه من هذه الخلفيات

الديوان هو روح هذه الأحداث ، تختفي فيه وتلوح ؛ تتوارى وتبين . . على نحو ما تتوارى وتبين للشمس في يوم غائم متقطع الغيم.. والكتابان هما الأحداث ، يحملان بهذا الشعر ويبشران به . . ويخيل إليك أنك تسمعه كما تستمع إلى مزمار راع في جبل قبل أن تراه . . أو كما يدركك هدير الماء في القيجة قبل أن تستريح له عيناك ، في يوم من أيام الربيع من سنة مثلجة .

انه في صفحات الكتابين كان الحمل بهذا الشعر وكان الوضع على أسطرهما وبين أسطره الثورة والعتب ، والجفاء والجفاف ، والأمل والتطلع ، والإقامة والهجرة ، والنفحات واللفحات ، البسمات والصرخات الدموع والدماء . . كلها هذه التي في شعره هي في هذين الكتابين ومن هذين الكتابين .

وددت لو قرأت عليكم صفحات من هذا النثر المبدع . . وبخاصة

حين نذكر كيف كان النثر والناثرون حينذاك . . ولكني في هذا الحيز ألا مس القضايا ولاأتوقف عندها أن أقول .

نحو كتاب : الأعلام

ولم يقتصر نثر الزركلي على هذين الكتابين . . إننا نبخسه حقاً بيناً من حقوقه حين نغفل نثره الآخر الذي نجد في كتابه الأعلام . . هذا العمل الخصب الذي أرجو أن أتوقف عنده .

لقد جاوز الزركلي في اتجاه فهم النثر هذا الفهم الضيق الذي ألفناه والذي تعوّدنا أن نعدّد منه في الماضي الرسالة والخطبة والمقامة والمقالة ثم تعوّدنا بعدُ أن نضم اليه الفنون المستحدثة التي نشأت على هامش القصة أو كانت تنويعاً من تنويعاتها .. وأغفلنا – في دراستنا ومدرسينا – جانباً هاماً من النثر هو هذه الكتابات التاريخية أو الجغرافية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي عرضت في ثوب أدبي أنيق ، ونفس تعبيري مُبدع . . وفي نقد بري أن ذلك هو الذي أساء إلى أدبنا في أذهان بعض الجيل : عُرض لهم من هذا الأدب جانب وأُغفلت جوانب هي في بعض مواقفها أغنى وأحفل بالايقاع الادبي العميق .

ومن تجاوز مابين الشعر والنثر في أعماق الزركلي ، ومن تجاوز مفهوم النثر بمعانيه الضيقة اتجه الشاعر الناثر – أولنقل اتجه هذا الأديب العالم – إلى محاولاته الأولى في أن يقدم للنهضة العربية شيئاً اشتدت حاجاتها اليه هو تراثها على نحو معقول .

ماذا تظنّون أنها هذه المحاولة الأولى ؟

الخاطرة البادرة أنها كتابه « الاعلام » في طبعته الأولى سنة ١٩٢٧ وكانت سنّه آنذاك اربعا وثلاثين سنة

ولكن الزركلي دخل هذا الميدان العلمي قبل ذلك . فنحن نجد هذه الاهتمامات العلمية البحت واضحة أشد الوضوح في أحد هذين الكتابين اللذين أشير اليهما . . في كتاب « مارأيت وما سمعت» . . كأن هذا الكتاب – اذا تجاوزنا الاحداث اليومية فيه وماأصعب أن نتجاوزها – يمكن أن يكون تاريخاً للطائف في ماضيها وحاضرها

لقد أتيحت للزركلي خلال اقامته في مكة إلى جانب الحسين زيارة الطائف زيارة استمرت نيفاًوعشرين يوماً . . فلما جاء يكتب هذا الكتاب: «مارأيت وماسمعت» ، افرد لهذه الزيارة حيّزاً بارزاً من كتابه ، سجل فيه بعيني العالم وفكره وروح الشاعر وبيانه تاريخاً صغيراً للطائف والحق به فصلاً طيباً عن البادية ضمنه جملة من الملاحظات النافذة أطلق الحديث فيها مرسلا على حدّ وصفه هو . . ان بحثه هذا عن الطائف يؤلف عظم كتابه ، ويشغل حديثهُ عن البادية نحوا من ربع الكتاب . وحين تشاء أن تدير وجهك عن السياسة فانت تجد نفسك قبالة كتاب عن الطائف والبادية..اما اذا أردت إلى السياسة – على نحو ما نعبّر اليوم– يتسلم لك من الكتاب ربعه الأول

بين الاهتمامات العلمية والاهتمامات السياسية :

ولكن من الذي يستطيع أن يدير ظهره إلى السياسة وهو يقرأ هذه الصفحات الأليمة في أعقاب ميسلون وسقوط الحكم العربي الأول في

بلاد الشام . . من الذي يملك أن ينسى وطنه حتى حين يمارس أعتى البحوث وأقساها . . أي جوّ علي مهما يبلغ من التجريد في الموضوع والاستغراق في السلوك والاسراف في البحث يستطيع أن يُنْسي الانسان آلام وطنه وآماله . . إن في نفس العربي المعاصر هذه الخصومة الحادة التي تعتمل في أعماقه بين هذين الولائين : بين الولاء الخالص للبحث وبين الاهتمام القاهر بالذي يرى حوله أويسمع . . ولابدّ لهذه الخصومة من أن تنتهي إلى أن يتغلب أحد هذين الولائين ولكنها ليست غلبة دائماً . وإنّما هي تعايش . .

ينصرف هذا إلى بحثه . . مؤمناً أن عائدة ذلك ستَرتد على وطنه . . وينصرف الآخر الى ماينصرف إليه علما انه اهتمام مباشر بهذا الوطن .

ومن المؤكد أن الزركلي عانى هذه الخصومة الحادة وفي اعتقاديَ أن مواجهة أحداث ميسلون كانت شيئاً خطيراً جداً في حياة الجيل الذي شهدها بعد قيام أول دولة عربية في آذار من عام . . ودَعْ عنك اولئك الذين عملوا فترات قبلُ ذلك في أيام العثمانيين . . وانتظمتهم هذه أوتلك من جمعيات النهضة العربية . . فاذا استحال ذلك كله بين ليلة وضحاها انقاضاً . . واذا قتلت رياح السموم في تموز أوراد الربيع في آذار . . واذاأطفأت ليالي ميسلون نورَ العيون . . إذا كان ذلك فماذا ترجو من مثل هذا الانسان الشاعر الثائر . . إلاّ ان يجد مُتَصَرَّفاً آخر .

من هنا جاءت اونمت نزعة البحث عند الزركلي . . كانت — في ظني — نوعاً من التصعيد.. كانت محاولة للانتقام من الواقع . . إحياءً لهذا الدّماء الذي بقي في النفس . . فمضى في طرائق من هذا البحث

قد تقولون هذا تقدير من التقدير . . لكُمْ ذلك . . ولكني أرجو أن تسمعوا هذا الذي أقوله . . لقد عدت من جديد الى قراءة الكتاب . . فوجدت العالم الباحث والشاعر الناثر . . في صفحتين متقابلتين . . في صفحة نقل روايات مؤرخينا القدماء عن الطائف وانها قطعة من الشام أو أنها قطعة من اليمن ثم نقل أقوال غيرهم من أصحاب الموسوعات، وألم بطرف مما قاله الأدباء ولكن ذلك لم يقنعه إذ وجد انه يشوبه بعض الخيال الجامح اوالاسطورة التي تقصد الى التمثيل والتشبيه . . فلما جاء ينكره أنكره في أسلوب سائغ سهل هو مزيج من حبّ الشعر ومن الانصراف عن الشعر في آن . . فاذا انتهى من ذلك قال : (ذلك مايقوله الشعراء وذاك ماكان يقوله المؤرخون . . واما الباحث فاذا عرف الطائف وانعم النظر فيه رأى غير مارآه الشاعر من شأنه وموقعه ومكانه) ثم انفتل – وهو الشاعر – يتحدث حديث العالم في ثلاث واجهات من البحث : في الموقع العسكري للطائف ، وفي مكانته الاقتصادية وفي شأنه التاريخي .

هذا الانصراف الى البحث عند انسان يملك هذه الموهبة الشعرية الفائقة . . وله قرابات في عبقر وأرحام من شياطينه ، ذكراً كانت وأنثى . . هذا الانصراف هو الذي ولّد بعد ثلاث سنوات فحسب ١٩٢٧ الطبعة الأولى من كتاب الاعلام

الأعلام :

والاعلام سواء في طبعته الأولى هذه ذات الأجزاء الثلاثة أوفي طبعتهُ الجديدة ذات الاجزاء العشرة مناراً لدراساتنا كلها يستمد من معين لاينضب ، ويُمدّ بالمعين الذي لاينضب . . ذلك ان طبيعة المرحلة

التاريخية التي مرّت بها ثقافتنا منحتها صفة التراكم من غير حرص على التصنيف . . كان هنالك عند علمائنا ما يمكن ان نسميه هذه النزعة الى الجمع والنزعة الى الاحاطة . . غير أن مسالك البحث الجديدة أكدت على نزعتين أخريين نزعة الفهرسة المعضلة ونزعة التنظيم والتصنيف للمصادر والمراجع والشواهد حتى يأتي البحث أوالتأليف بعد ذلك أكثر دقة .

وعلى حين كان أسلوب الفهرسة لكل مايكون من مطبوعاتنا ينمو ويتغنّى ويضرب في مذاهب ومسالك من الدقة ومن التنوع كان التأليف في مثل هذه الموسوعات المنظمة يجد طريقه إلينا . .

وليس من لحن الحديث في شيء أن نقول إننا ظللنا عقوداً لانجد بين أيدينا كتاباً من مثل كتاب بروكلمان الذي يبسط لك التراث الأدبي .. أصحابه ومؤلفاته ومطبوعاته ومخطوطاته . . وينشره لك على تعاقبه منذ الجاهلية . . . حتى إذا صدر كتاب الاعلام في طبعته الأولى ذات الاجزاء الثلاثة سنة ٢٧ استطعنا أن نتلمس طرفاً من البحث لم تتح للذين لايملكون كتاب بروكلمان أو لايملكون القدرة على الاستفادة منه .. فلما صدر الاعلام بعد ذلك في طبعته الجديدة ذات الأجزاء العشرة أضحى في يد كل باحث مفتاح ذهبي يستطيع أن يفتح لك كل أبواب هذا التراث العربي أو يطوف بك في كل أبهائه ومقاصيره ويدلك على كنوزه وروائعه ..ويمد أمامك الطريق .. الى البحث ممهداً بعيـــداً . لاعذر لك إن أنت لم تمض فيه .

ومن شأن الأعلام أن يتحدث عن الجمهرة من رجالاتنا في الثقافة . المجتمع والتاريخ من الزمن الغابر يبدأ بتحديدالولادة والوفاةثم يكتب أسطراً معدودات في التعريف بالرجل الذي يترجم له .

تلك أسطر نقرؤها نحن فنضع العلم من الاعلام في حيزه من الزمان ، وفي حيزه من المكان ، ثم نتعرف إلى الصورة البارزة في حياته ؛ ثم نحيط بكتبه ، ثم نرتد نحيط بالكتب المصادر التي تحدثت عنه .

وما شئ من ذلك بالأمر السهل أو اليسير ، أن تجد كل هذا الزاد بين يديك وأن تجده على نحو دقيق بحيث تنبسط أمامك آفاق الدراسة وتنفتح لك منها مغاليق .

إن كتاب « الأعلام » بهذا يخرج عن أن يكون كتاباً للخاصة من الناس . . إنه للخاصة وللعامة على السواء . . إنه النظرة المركزة وانه المفتاح للدراسات المطولة .

وحسب صاحب الأعلام — وليجزل الله ثوابه — أنه أطلق رقابنا ، وأنه رفع عن العربية عار أن تكون مصنفات غير أبنائها مدتاحاً لثقافتها .

ويبقى أن وجه التميز والابداع في نثر الزركلي أن أسطراً معدودات يكتبها عن العلم الذي يترجم له ، تأتي ملمة بحياته ، محيطة بها ، جامعة لاحداثها ، مضيئة لجوانبها ، من خلال فكر نير ناضر ، وأسلوب قوي سمح ، وعرض منطقي متماسك وعبارة هي إلى روح الشعر قريبة .

. . . .

وبعد ، فقد كان لأبي غيث الزركلي جناحان .. وبرفات هذين الجناحين عبر الحياة العربية وبرفاتها عبّر عنها ، من ماضيها البعيد إلى حاضرها الذي شهد .

فاذا سكن منه الجناح ، وسكت الجنان ، لم يكن إلا أن نتمثل مقالة الرسول الكريم صلوات الله عليه : إن القلب ليجزع ، وأن العين لتدمع ، ولانقول ما يغضب الرب ، وأنا عليك ياابراهيم لمحزونون .

الوزن والشعر

عبد الكريم الناعم

ليس الوزن شيئاً آخر في تحليله غير الايقاع الشعري ، لأن الوزن هو صورة التفعيلة التي بها نهتدي إلى معرفة البحر الذي كتبت عليه القصيدة ، بينما الايقاع هو جرس ذلك التفعيلة المسموع ، أو المحسوس به ، والمختلف من بحر لآخر ، لذا يبدو البحث في الوزن طريقاً في الايقاع ، فكأن الوزن هو صورة الإيقاع المجسدة في الأسباب ، والأوتاد ، والفواصل ، والإيقاع صورة الوزن المجسدة للسمع ، أو الحس ، وباعتبار أن الخلاف قائم بين شعر قصيدة التفعلية ، وقصيدة النثر في الإيقاع الذي اتخذ مدار اصطلاحه غير المعلل لدى البعض أبعاداً جديدة ماتزال بحاجـــة إلى البرهان لدى أنصار « قصيدة النثر » ، فإن البحث هنا يتناول (الوزن) بمعناه العروضي ، وبالأرضية المشتركة بينه وبين الموسيقى على اعتبار الوزن في الشعر موسيقى جاهزة ، ولاسبيل لنكران حضورها .

قبل الدخول في التفصيلات الوزنية لابد من الأشارة إلى أن الوزن حاجة نفسية ، وجمالية ، وتعبيرية ، وليس زخرفاً فائضاً في الشكل ، فإذا لم نغفل قضية أن علاقة الشكل بالمضمون علاقة تفاعلية ، عضوية يتضح لنا عمق اختيار تلك الأوزان من قبل الشاعر العربي الذي أسال شعره في مسارب تلك البحور ، والتي اكتشف ضوابطها الخليل بن أحمد فيما بعد .

الوزن حاجة نفسية لأن الانسان في الفن لا يبدع عبثاً ، فكل ماتركه من رسوم على الكهوف ، ومن عمران ، ومن قصائد لها شكل محدد ، كان لإرضاء رغبة نفسية عبرها يقيم التوازن المفقود بينه وبين العالم الخارجي ، سواء أكان مصدره الدهشة ، أو الخوف ، أو الاعجاب ، أو الرغبة في الاختراق .

الوزن حاجة جمالية لأنه يقيم البناء التعبيري ضمن هندسة تتابع الحركة والسكون قرباً، وابتعاداً بما لا يتجاوز مالم تألفه أذن ذلك الشاعر المبدع.

ليس ثمة بناء دون اسس هندسية، وبعض الآثار ماتزال تحير علماء الهندسة المعاصرين كالاهرامات.

هذا البناءالشعري لدى العرب اسسه الهندسية « التفعيلة » المفردة في البحور البسيطة كالكامل، والوافر، وغيرهما، والتفعيلة المركبة في البحور المركبة كالطويل، والبسيط.

إذا كانت الهندسة في البناء فضلة، ولا لزوم لها، فالوزن في شعرنا العربي فضلة يمكن التخلي عنها.

الوزن حاجة تعبيرية، لأن المعنى المساق عبر الجملة المشحونة بالمعنى المقصود يتدفق حسب نظام البناء التفعيلي مما يشحن المعنى بطاقة تعبيرية جديدة، هي طاقة الإيقاع، فالبحر الطويل لم يتخذ اسمه من كونه يزيد بقية البحور بطوله لأن تفعيلات صدره تعد / ١٤ / حركة، وتفعيلات (البسيط) مثله، بينما الكامل يعد / ١٢ / حركة.

إن رنة الإيقاع في الطويل، وعمقها، والبعد النفسي الذي له يجعله أطول باعاً في نقل جزء من الحالات النفسية عبر إيقاعه الخاص، وليس من المهم أن نجد لكل بحر سبب تسميته في بنيته الإيقاعية، ولكنني أردت أن أقدم ما يفرق بين بحر وآخر، ذلك التفريق القائم على الإيقاع الوزني، ولعل في تسميات الأبحر ما ينسجم وهذه الفكرة (كالخبب) الذي اتخذ تسميته من تناسب إيقاعه مع (الخبب) الذي هو ضرب من سير الخيل.

الوزن نغم، والنغم حتى حين لا تغوص في معانية التعبيرية يظل يجذبنا، ويشدنا بسحره الآسر.

يقول الدكتور إبراهيم انيس في كتابه « موسيقى الشعر ».

(... لأنهم – يعني المحدثين – جميعاً يلجأون آخر الأمر إلى صورة الشعر من أوزان وقواف، ويرون فيها الخاصية الواضحة التي لا غموض فيها، ولا إبهام. يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عملياً واقعياً. هذا إلى جانب أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه. وكل ذلك مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديده

هذا الانشاد مراراً أو تكراراً .)

وباعتبار أن (الإيقاع) و (الوزن) مظهران لشيء واحد في تجسيدهما ، فإنهما في واحديتهما تعبر تعريفا تّهما التي ستر د عن شيء واحد .

يقول ميخائيل خليل الله ويردي في تعريفه للإيقاع :

الإيقاع لغة : مصدر أوقع متعدي وقع ، من وقع الكلام أي تأثيره في النفس) .
أي أن الإيقاع لم يتخذ اسمه ذاك لمجرد حصول الإيقاع السمعي فيه ، بل أيضاً لأن له (وقعاً) تأثيراً في النفس .

ثم يقول في التوزين :

التوزين فناً تعادل أجزاء الكلام ، أو الأصوات ، وتساوي مقاديرها الزمنية إذا قوبلت بعضها جملة) .

تلك المقادير الزمنية اعتبرت التفعيلة الأساس في الشعر الحديث ، فخلقت إيقاعات جديدة ، مختلفة عن رتابة البحر في شكله القديم ، وحملت نغماً متدفقاً أقدر على التعبير النفسي ، وأوسع مدى من الوزن القديم ، وإن يكن قد اعتمد بذرته ، وأساسه .

و « ويردي » يرى أن « الموازين الشعرية عند العرب أشكال من الإيقاع اللفظي » ، ولا يخرج بجديد عن تفسير سبب حب الناس للتوزين :

(أما السبب الذي حدا بالناس إلى توزين الشعر فهو الرغبة بإخراج الكلام على أشكال من الإيقاع تلذ للأسماع وترتاح اليها النفوس المفطورة بطبيعتها على حب التناسق والانسجام) . البدائع .

يزعم البعض أن مطالبتنا بأن يجيد الشاعر كتابة الشعر الموزون قبل الانتقال إلى التفعيلة أو إلى قصيدة النثر ، كن يطالب بأن نتعلم ركوب الخيل أولا لنمتطي السيارة ، أو الدبابة ، والمثال على طرافته في القفز ، والبهلوانية غير منسجم مع الممثل ، وذلك لأن وسائط النقل ، والقتال تغيرت تغيراً جذرياً ، بينما مازلنا نستعمل لغتنا ، ومازالت صلتنا بتراثنا صلة قائمة ، لغة ، وفكراً ، ودراسة ، وتقاليد يومية ، وعادات . . ، هذه الصلة التي

لا تجبرنا على القول بمشروعية الالتفات للماضي ، واعتباره صورة المستقبل الذي نتطلع إليه ، كما لا تدفعنا للتنكر ، لأن التنكر بحث عن هوية لا علاقة لها بالأمة، أو بالأرض ، والتاريخ ، وما ينتج عنها من تأثيرات ، ومعطيات .

اللغة التي تتكلمها ذات قواعد معروفة ، والشعر الذي ورثناه ، والذي نكتبه يحمل نكهة ذلك الإيقاع الموسيقي المنتظم ، وليست قيمته في إرثيته ، بل بما يحمله من قيم جمالية تعبيرية نفسية .

لقد كان الحضور الإيقاعي في القصيدة العربية حضوراً مميزاً في « الانشاد » ، وفي « الالقاء » حتى الآن ، ولذا نجد بعض شعراء قصيدة النثر حين يقرؤون شيئاً من نتاجهم يمدون حناجرهم بما يتناسب والإيحاء الإيقاعي ، لا لأن ذلك إرث تمكن منا ، بل لأن حضوره قيمة تضاف إلى قيمة الابداع في الأثر المسموع .

لذلك كان -- أحياناً -- ثمة انسجام كامل بين الغناء والشعر ، خاصة في العصور التي امتلأت بغناء المغنين ، وكثيراً ما لعب وزن البحر دوراً في اختيار الشكل النغمي ، الملائم ، المعبر .

وفي ذلك يقول الجاحظ في البيان والتبيين :

« العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتنقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتصنع موزوناً على غير موزون » البدائع

وكان للإيقاع الموسيقي حضوره الخاص أيضاً حتى حين يجتمع الإيقاعان الشعري - والغنائي ، فيبرز الإيقاع الغنائي لأن الهدف هو الغناء ، ويبقى حضور القصيدة الأساسي في معناها المغنى ، دون أن يغيب إيقاع الشعر الوزني،ولقد (بلغ عدد الأوزان الشعرية مايقارب المائة والعشرين ايقاعاً تتمشى كلها مع التفاعيل الثمانية) التي هي : فعولن . مفاعيلن . متفاعلن. مستفعلن . فاعلاتن . فاعلن . مفاعلتن . مفعولات . /وهذه الاخيرة ميتة ،وعن التفعيلات السابقة تتفرع لسائر بحور العروض ،

والدكتورة نغن بله نو رأي فيه بعض الخلاف فهي ترى أنالقصيدة أو الأغنية المنظومة

بعد تلحينها و لا يبقى لنصها من وظيفتيها: (١) التعبير عن الأفكار المراد قولها – تشكيل البنية الإيقاعية للبحر المراد النظم عليه) إلا الأولى (التعبير عن الأفكار) وذلك لأن إيقاع النص يتوجب عليه أن ينحل لكي يتلاءم مع إيقاع اللحن »(٢) لم تذكر الدكتورة أن إيقاع القصيدة أو الأغنية الوزني يتدخل أيضاً في اختيار اللحن الغنائي فمجزوء الكامل على سبيل المثال يستدعي لحناً ، وإيقاعاً يختلف عن البحر الطويل ، والقصيدة الحديثة في تدفقها تفترض إيقاعاً مناسباً لتدفقها وعلاقاتها ، وذلك لأن قوانين الغناء والألحان كقوانين العروض تتألف من ثلاثة أصول هي :

السبب – / ٥ – نقرة متحركة يتلوها سكون مثل تن يكرر .

الوتد – / / ٥ – نقرتان متحركتان يتلوهما سكون مثل تنن ويكرر .

الفاصلة – / / / ٥ – ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون مثل تننن .

فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب من النغمات(٣) وهي نفسها أصل الوزن العروضي ، ويلاحظ أن « النقرة » تكون للمتحرك أما السكون فلا نقرة له ، أي أن التعبير بالحركة ، أما السكون فهو حالة لا حاضرة ، عدم .

ولقد حاول « ويردي » أن يوسع من حدود الدوائر الشعرية ، فوجد أن بالامكان الوصول إلى أكثر من مائة وزن ، وله رأي في ذلك حيث يقول :

« الدائرة مجموعة من المقاطع المنسقة على ترتيب يحصل من اتباعه شعور بلذة الإيقاع ، ويحسن أن يتلفظ بالكلام المنظوم عليها بعدة زفرة واحدة ، فلا يزيد عدد حروفها على أربعة وعشرين ، كي لا يطول الميزان الشعري فيعسر على الأذن أن تميز بين أجزائه ، ويضيع أثر الايقاع

ومن خواص الدائرة أنك اذا بدأت من أي مقطع فيها وسرت حتى تنتهي إليه ، تبدى لك شكل جديد من الإيقاع ، قد يكون مطرباً ، أو غير مطرب ، ولكن له طابعاً يختلف عن سواه ، ومناسبة يستعمل فيها ، ولو لم ينظم عليه المتقدمون شيئاً من الشعر .

---

(١) الكنوز .
(٢) المبدأ .
(٣) الكنوز .

(ثمة امكانية للجديد ، الجديد المؤصل ، والذي يخرج من أرضية الايقاع العربي ، ثمة ميزة ناصعة في كل شيء من تراثنا حين نراها ، ونتحقق من أن بريقها غير خادع علينا أن نتمسك بها لأنها جزء من شخصيتنا العربية الانسانية)

رغم ذلك ففي كلام « خليل وردي » مانختلف فيه ، لأن « التقيد بزفرة واحدة فلا يزيد عدد حروفها على أربعة وعشرين »أمر تجاوزته القصيدة الحديثة ، فثمة مقاطع لدى الشعراء الحديثين تتجاوز حروفها الخمسين ، وفي القصائد المدورة ماهو أكثر بكثير ، على أن ماألمح إليه ليس باطلا ، فالمقاطع الطويلة حين لايتمكن الشاعر من اختيار الجمل القصيرة ، والتي ترتكز إلى أحرف العلة لتساعده على الوقوف ، تبدو مقاطع محاصرة بضيق النفس ، وبلز الايقاع .

وإذا خلا الايقاع من التواتر الصوتي المجسم للايقاع عبر تركيب اللفظ ، فان وجوده وعدم وجوده سيان .

لنأخذ بعض مااستشهد به خليل وردي في مسألة تساوي عدد الحركات العروضية ، وهل لتساويها ، أو لتشابهها – أحياناً – علاقة بالايقاع الذي نعنيه ، والذي يتجسد في التناغم موسيقياً به

نلاحظ أن :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(١) =

فاعلن مستفعلن مستفعلن(٢)

كلا المقطعين عدد الحركات فيه مساو للآخر ، وكلاهما مشحون بطاقة موسيقية ظاهرة ، ومقنعة . في الأول هي / ١٩ / وكذلك مثلها في الثاني

نأخذ :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن(١) =

فاعلن فعلن فاعلاتن فعولن(٢)

نرى أن التفعيلات الثلاث الأول ذات حضور ايقاعي موسيقي مختلف عن التفعيلات الأربع التي تساويها عدداً ، وتقطيعاً ، إذ تتعثر حركة الايقاع ، خاصة حين نأخذ المقاطع بصورتها العمودية

أما :

مفاعيلن مفاعيلن فعولن(١) =

فعولن فاعلاتن فاعلاتن(٢)

فكلاهما مشحون بطاقة موسيقية .

إذن ليس الترتيب وحده هو الذي يعطينا ذلك الايقاع ، بل صورة تجاور الأسباب والأوتاد والفواصل هي التي تقدم لنا تواتراً صوتياً نحس عبر ذبذبته بما نسميه ايقاعاً ، ثم نبحث عن ضوابطه فيما بعد

« الشعر يتركب من كلمات ومقاطع لها طابع ، إذا تحكمت موازينها رددت تنغيماً يحس به السمع ، والبصر ، والفؤاد .

الشعر هو السبيكة الذهبية التي تتركب من أجساد بنسب متفاوتة على غرار القسمة الذهبية التي اختارها الفنان الاغريقي عند نحت تمثال « فينوس » إلهة الجمال قسمة ذات وسط وطرفين . . . »(١)

إن الوزن الايقاعي يمنح الكلمة بعداً جديداً ، وربما ساهم في كشف خصيصتها كالكلمات التي نقول عنها شاعرية تبدو أكثر تألقاً حين تأتي في سياق التعبير الشعري الموقع يقول ابن خلدون :

« فكما ان الأواني التي يغترف الماء من البحر فيها (تختلف) . . آنية الذهب ، والفضة ، والصدف ، والزجاج ، والخزف ، والماء واحد في نفسه ، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة باختلاف جنسها لاباختلاف الماء . »(٢)

قياساً إلى ذلك نستطيع القول ان التعبير هو الماء ، أو الشعر ، فالإناء هو الشكل ، والشكل الشعري بوزنه أخذ هيئة القصيدة العمودية ، أو الحديثة ، بينما اتخذت قصيدة النثر شكلها غير الإيقاعي .

يقدم لنا الدكتور دمرداش في مقاله ذلك رؤية تستند إلى بعض معطيات العلم الفيزيائي في أهمية التواتر ، والذبذبة التي نحن بصددها :

(١) من مقال بعنوان « في الألوان والشعر » للدكتور أحمد سعيد الدمرداش ،نشور في مجلة شعر المصرية العدد الخامس ٩٧٧ .

(٢) نفس المصدر .

« تلعب ظاهرة الرنين في الفيزياء دوراً أساسياً ، كما يلعب الرنين الاليكتروني في مركبات الكيمياء العضوية دوراً بشكل مغاير ، أو مماثل ، فعندما نعد جهازنا اللاسلكي أو الراديو أو التلفزيون ليسمعنا ماتلتقطه من أمواج كهربية ، أو كهرو مغناطيسية ، نحرك مفاتيح الالتقاط حتى يصبح تردد الذبذبات الموجبة في مكثفات الجهاز وملفاته مساوياً لتردد الأمواج الصادرة من محطة الارسال ، حيث تختلف محطات الاذاعة لاختلاف تردد أمواجها التي ترسلها »

وشبيه بذلك الأمواج الضوئية المختلفة الصادرة من ألوان الزهور أو غيرها ، بل شبيه بها موجات الانفعالات الصادرة من الوجدان أو المشاعر الدفينة في الأعماق، وجمال الألوان أو التشكيل الفني أو الموسيقي يبرز عند تجاوبه مع تردد أجهزة الاستقبال فينا .

سؤال طارىء : لماذا كان التوافق في التردد شرطاً ضرورياً ، وللإجابة عليه جواباً مقنعاً ملموساً يضرب المثل في أرجوحة الطفل التي نراها لبطء حركتها على خلاف موجات الضوء أو الكهرو مغناطيسية التي نرى نتائجها فقط ...

ولنتخيل طفلاً في أرجوحة ، يحركه شخص ذهاباً ، وإياباً ، فإذا دفع الأرجوحة في الوقت المناسب ازدادت سعة الذبذبة لها ، وازدياد سعة الذبذبة مع تتابعها يسبب سعادة الطفل ، قياساً على ذلك فازدياد سعة الذبذبة في أرجوحة اللون ، أو التشكيل الفني ، ومن ثم الرنين الناتج هما سبب المتعة النفسية ، والشعور بالجمال . وتتفاعل الحواس الخمس، كل واحدة بمفردها مع الألوان ، ولكنها تصل جميعاً في توافق تام . . »

استناداً إلى ذلك يمكن القول أن الإيقاع الوزني في الشعر هو جهاز البث ، وتأثرنا بالايقاع الموسيقي هو جهاز الاستقبال ، ولذا ما أن نستمع إلى الشعر حتى نميزه بإيقاعه ، وبمعناه ، وبنيته ، وذلك هو التجاوب مع أجهزة الاستقبال فينا .

أما حين نستمع إلى خطيب ، أو محاضر – ومهما كان مفوها ، وبارعاً في الالقاء ، فإننا نميز بأجهزة استقبالنا أن هذا الكلام (نثر) ، وليس شعراً ، حتى حين نستمع في الراديو إلى شعر غير عربي ، وبلغة لانفهمها ، فإننا نميزه بعض التمييز بايقاعه الخاص ، وإن كنا لا نعرف بنية ذلك الايقاع .

إن ازدياد سعة الذبذبة في الأرجوحة ، واختيار المحطة المناسبة لدفعها تجعل حركتها داخلة مع توافق يشكل سعادة الطفل .

وازدياد سعة الذبذبة في اللون تجعلنا نميز الألوان .

وإزدياد سعة الذبذبة ، وبنيتها في التفعيلة تجعلنا نميز الفارق بين نظام الشعر ، والنثر ، بسعادة ، وانجذاب .

(في الشعر تشترك حاسة السمع ، وهي تثير الخيال ، فتحرك بقية الحواس : البصر عبر الصور ، والعالم المطروح ، والشم عبر ما تثيره القصيدة من روائح عالم الخلق فيها كالبحر ، والغابة . واللمس يتجلى في تتبع ما يمكن لمسه كعرفةحسية ، وكذلك الذوق عبر الخبرة ، والتجربة .) .

وإذا كان حسب رأي « ويردي » أن من الممكن اكتشاف اوزان جديدة اعتماداً على الدائرة الشعرية ، فإن ذلك ينطبق على الوزن العمودي لا على وزن التفعيلة ، لأن قلة من الشعراء استعملوا الأوزان المركبة لصعوبتها كالطويل ، والبسيط ، ولأنها تحتاج لأذن موسيقية مرهفة .

وحتى تلك الأوزان التي توصل اليها ويردي فإنها لا تمتلك تلك الطاقة الإيقاعية الموسيقية الملفتة للنظر .

وباعتبار أن القصيدة الحديثة تعتمد وزن التفعيلة فإن التفعيلات التي يمكن استخدامها هي التفعيلات السبع المذكورة سابقاً .

ويلاحظ أن ثمة إيقاعات جديدة في هذا الشعر ترتكز إلى تداخل التفعيلات التي هي من دائرة واحدة، كما هو الحال في الدائرة الخامسة ، فكثيرة هي القصائد التي تتداخل فيها فعولن (المتقارب) و — فاعلن (المتدارك) و — فعلن (الخبب) لمجرد انالايقاع بقي حاضراً، ومبثوثاً بشكل معلن ، محسوس .

ليس معنى ذلك أن كل دائرة تقبل تفعيلاتها ذلك المزج ، فليس من المستساغ المزج بين تفعيلتي الدائرة الثانية : الرمل (فاعلاتن) والهزج : مفاعيلن . والرجز : مستفعلن . على الرغم من أن الدائرة بكاملها مؤلفة من سببين ووتد يختلف ترتيبهما بين التفعيلات الثلاث ، وذلك لأن (الذبذبة) مختلفة تمام الاختلاف ، ويميز ذلك بأجهزة الاستقبال التي نحملها في داخلنا ، والتي تجعلنا نحس بأي نشاز يدخل في نغم أي مغن ، أو عازف ، كذلك هي تنتفض رافضة كل خلل إيقاعي يدخل في بنية الإيقاع .

ولو أن وجود الأسباب والأوتاد والفواصل بتشابه ما، كان كالياً لكانت مفاعلتن (الوافر) تساوي متفاعلن (الكامل) إذا قلبت.

مفاعلتن //٥///٥ .

متفاعلن ///٥//٥ .

فاصلة + وتد في كل منهما ، غير أن تقدم احداهما يجعل الذبذبة ذات طبيعة خاصة ، هي التي تجعلنا نميز بحسنا السليم البيت المكسور من البيت السليم.

لنأخذ قصيدتين لأدونيس من ديوانه « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ولنبحث عن الوزن في كل منهما :

كنيسة النهار :

صارت لي الكؤوس والأكام
وسادة .
حلماً على الوسادة .
من زمن الولادة .
في غابة الرضاع والفطام .
أنقل أجراسي في الليل إلى كنيسة النهار
ألمسح قداسي بين الطلع والثمار
والورق العماده .

إن وزن هذه المقطوعة كالتالي .

مستفعلن وجوازاتها الحديثة والقديمة متفعلن – متف تتالى (٦) مرات ثم فاعلن + متفعل .

ثم مستفعلن / متفعلن / متف
ثم فاعلتن (٣) + متفعلن + متف .
ثم مستفعلن وجوازها ٣ + متف .
ثم فاعلتن + متفعل .

أي أن أساس الوزن في هذه المقطوعة هو تفعيلة الرجز (مستفعلن) ، ودخلت عليها (فاعلتن) ، ولذا عمد الشاعر إلى وضع هذه التفعيلة في أول البيت لا في وسطه كيلا يظهر

الخلل الإيقاعي الفظيع حين تجيء في منتصف البيت ، ثم يعود ويعبر منها إلى التفعيلة الأساسية .

إن المحافظة على الجرس الموسيقي ، وعلى الإيقاع في مثل هذه الحالة يحتاج لبراعة كبيرة ، ولحس ذوقي موسيقي متميز ، وإلا بدا التعثر قبيحاً ، ومنفراً ، .

لقد حاول السياب من قبل الانتقال من بحر إلى بحر فتكسرت الموسيقى ، وكان الانتقال فجاً بشكل لا يطاق (يمكن مراجعة ذلك في كتاب مصطفى جمال الدين الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة) .

لنأخذ المقطع التالي من نفس الكتاب لأدونيس ص ١٩٢ .

الرعاة يبحثون عن ذبيحة. قل لرأسك أن يطفو مركب اغنيات على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك . الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك – إلا دمك ، اورفيوس ! اورفيوس ...) .

حين نقرأ ذلك المقطع النثري نحس أن ثمة إيقاعاً غير منتظم ، يتكسر ، ولكنه يلبس ثوب الإيقاع الشعري ، فمن أين جاء ذلك الإيقاع ؟ أمن الإيقاع الداخلي كما يقول البعض – في القصيدة النثرية ؟ .

أم من تفعيلات الشعر الموزون ؟

إن وزن ذلك المقطع يجيء على الشكل التالي :

فاعلن

متفعلن . متفعلن

فعولن . فعولن . فعولن .

فعلن . فعلن .

فعولن فعولن فعولن .

فعلن فعلن .

فعولن .

متفعلن . متفعلن . متفعلن .

فعلن . فعلن . فع .

فعلن فعلن .

ثم ثلاث حركات / / / يلي ذلك مستفعل مستفعل .

نلاحظ أن تتالي تلك التفعيلات هو الذي أشاع فيها ذلك الإيقاع البعيد ، فالتفعيلات الغالبة هي فعلن – فعولن – متفعلن – وجوازاتها .

فحين تجيء (فعولن) ثلاث مرات متتالية ، أو (متفعلن) لابد من أن يشيع إيقاعها، في الجملة ، ولا بد لذلك الإيقاع من الظهور ، ومن الوصول إلينا ، وذلك ما يؤكد أهمية الوزن العروضي وقيمته الإيقاعية، إذ لا إيقاع خارجة بالمعنى الذي نعرفه ، وعرفناه ، ولسنا متشددين لدرجة رفض كل اكتشاف لأي إيقاع كان شريطة أن يقدم على بساط من الوضوح العلمي ، لأن يعتمد تعريفات مبهمة هي أقرب إلى الانشاء منها إلى روح العلم .

إن الأذن الموغلة في قدم اختيارها ، والتي لم تستسغ – قبل الخليل بكثير – إن يتتالى في الشعر أكثر من ثلاث حركات يعقبها سكون،لك، الأذن اختارت ما يعبر عن حسها الفطري السليم ، ولو وجدت غير ذلك مناسباً لما تنكرت له .

قليلا من الهدوء ، والوضوح ، والتروي،وليس عيباً أن لا يجيد أحدنا كتابة الشعر الإيقاعي (الموزون) ، بل ما هو مجانب لروح العلم أن نهدم الجدار لا بحثاً عن الكنز ، بل لأننا لا نجيد البناء .

آفـــاق المعـــرفـة

رسالة القاهرة

حملة جديدة على طه حسين
توفيق الحكيم يدعو الى فرعونية جديدة

أحمد محمد عطية

في مناخ تسيطر عليه السلفية والرغبة العارمة في الارتداد للماضي والاحتكام إليه ، والتعلق به ، والثأر من كل منجزات العلمانية والعقلانية التي أحرزها الفكر العربي في مصر خلال مايزيد على نصف القرن. في هذا المناخ السائد تعود القضايا والاتهامات القديمة لقادة الفكر والتحديث في مصر ، لتطل برأسها مكررة ذات الأفكار والاتهامات التي استهلكت بحثاً ومناقشة ودحضت ، وكان الظن انها دفنت وتوارت لتفسح مجالا للمستقبل وللفكر الجديد وللأجيال الجديدة .

هكذا تستخرج الأفكار المحنطة وتعود لتحاول الإجهاز على كل مقومات الروح العلمية وكل ماخطته العلمانية من خطوات في سبيل تقدم الإنسان العربي وتحديث المجتمع العربي . وتطرح اليوم الآثار الجديدة للفكر السلفي بقوة وعبر مؤسسات ممولة بسخاء ، تعبر عنه في الصحف والكتب الفخمة الضخمة، التي تنفق ببذخ وتستدرج المثقفين العرب في مصر وفي كل مكان من الوطن العربي ، مستخدمة الترغيب تاركة الترهيب لغيرها . فيكفيها أن تدفع مكافآت مالية كبيرة لقاء بعض الأفكار الخفيفة التي يشترط فيها أن تبتعد عن السياسة والواقع الاجتماعي والجنس والدين ، وان تنبش التراب بحثاً عن الجثث الفكرية والأفكار الميتة . هذا هو اسلوب الدوريات الثقافية الجديدة الضخمة المصقولة

التي يطبع بعضها في أوروبا أو في أي مكان آخر طباعة فاخرة وتباع بأسعار رمزية ، لتبهر القارىء العربي وتستولي عليه وتحاول تطهيره من كل فكر عقلاني أو علمي حديث ، وتعيد تشكيله من جديد وفق ثقافة الطرائف الخفيفة وثقافة التسلية .

هذا جانب ، والجانب الآخر هو تشويه قادة الفكر والرأي ، بغية تيئيس المواطن العربي واشعاره الدائم بالنقص والتخلف ، وعدم القدرة على التقدم نحو مستقبل أفضل لأنها تحيي الماضي وتحاول أن تجعلنا أسرى له . لا شك أن هذا كله لا يتم مصادفة أو من وحي أفكار رمزية لبعض الكتاب . فان العمومية التي تتصف بها هذه المؤسسات الفكرية والثقافية وتوزعها في أكثر من مكان بالوطن العربي ومحاولتها استقطاب الكتاب والمفكرين العرب من الأجيال التي تكونت في ظل مناخ فكري علمي أكثر تقدماً ، هذه العمومية تشير بوضوح إلى وجود مخطط كبير للغزو الثقافي من الداخل وبواسطة القوى المحلية ، التي تحاول أن تحقق ماعجزت عنه السلفية العربية طوال العقود الماضية ، وأن تصفي بعض الحسابات القديمة .

وكان نصيب د . طه حسين من الاتهام والهجوم كبيراً ، بقدر أهمية الدور الفكري التنويري الذي قدمه طه حسين والمعارك الباهرة التي خاضها مع السلفية وحقق فيها الانتصارات التي شكلت أجيالا جديدة تنظر إلى الحاضر والمستقبل ولاتقع في أسر الماضي وحبائله وخيوطه العنكبوتية ، بل تفحصه بروح نقدية علمية بعيدة عن السلفية والكهنوت وعبادة الأصنام والمحرمات الفكرية .

وجاءت الحملة الجديدة على طه حسين في كتابين كبيرين صدرا مؤخراً في القاهرة . الأول أصدرته دار الاعتصام (الإخوانية) للكاتب العجوز أنور الجندي بعنوان «طه حسين — حياته وفكره في ميزان الإسلام» ويقع في ٢٨٠ صفحة من القطع الكبير . وقد وصفت دار الاعتصام ، في تقديمها للكتاب ، طه حسين بأنه «عميد التغريب في الأدب العربي المعاصر والفكر الإسلامي الحديث» ، وأنه «شغل الناس أكثر من خمسين عاماً بأحجاره وقذائفه التي ألقاها على كل زاوية من زوايا بناء الإسلام من خلال سيرة الرسول والدين والحضارة والتاريخ والأدب» ، وأنه «سار قدماً في طريقه تحوطه هالة من الخداع والتضليل والحماية تحت أسماء التجديد والتقدم والعصرية والبحث العلمي .»

والكتاب الثاني للأديب المحقق ، العجوز أيضاً، محمود محمد شاكر ، بعنوان «والمتنبي» ، وهو مكون من جزئين أو سفرين بتعبير كاتبه . واستهل الكتاب

بفاتحة الكتاب ، وفيها يوجه المؤلف الشكر للأمير « نايف بن عبد العزيز آل سعود » لمروءته ورعايته وكرم أخلاقه ؟ ! وقد احتوى الجزء الأول على تمهيد طويل ، يقع في ١٥٥صفحة من القطع الكبير ، بعنوان «لمحة من فساد حياتنا الأدبية » . ثم يعرج المؤلف إلى اتهام د. طه حسين و د . عبد الوهاب عزام بالسطو على كتابه والسرقة منه في كتابيهما عن المتنبي . وتلى ذلك دراسته عن المتنبي . أما الجزء الثاني فينقسم بدوره إلى قسمين كبيرين ؛ الأول بعنوان «بيني وبين طه » ويقع في ٢٨٢ صفحة ، أما الجزء الثاني فبعنوان « نبوة المتنبي » ويضم ثلاث تراجم مخطوطة لم تنشر من قبل . ويقع الكتاب بجزئيه في ٦٧٧ صفحة من القطع الكبير . وقد شغلت دراسة المتنبي الأصلية أقل من نصف صفحات الكتاب (٣٠٠ صفحة) بينما احتلت الصفحات الباقية باتهاماته لطه حسين وحملته عليه .

وسأحاول في هذه الرسالة أن أعرف بهذين الكتابين وبهذه الحملة الجديدة القديمة على طه حسين ، في ضوء ماجاء بمقدمتها من عودة السلفية والفكر التقليدي المحافظ في ظل المناخ الفكري السائد الذي يمثل التراجع والتخلف عن كل المنجزات الفكرية العقلانية والعلمانية والعلمية ، واحياء النعرات الطائفية والإقليمية والمحافظة ، بغية تجميد حركة الأمة العربية والفكر العربي والثقافة العربية والمجتمع العربي ، ومنعها من التقدم والتغيير .

ويدور كتاب أنور الجندي حول فكرة محورية تقول بأن طه حسين من دعاة التغريب لأنه نادى بالعقلانية والعلمانية والتحديث ، وأنه حاول الوصول إلى الذهنية العلمية والروح العلمية مخلصا الحقائق العلمية من الاتجاهات الدينية ، محتكماً إلى الروح النقدية العلمية بعد تحريرها من أسر الاعتبارات الدينية حيث مجالها الدين ويأخذ عليه قوله «أريد أن أدرس الأدب العربي كما يدرس صاحب العلم الطبيعي علم الحيوان والنبات ، ومالي أدرس الأدب لأقصر حياتي على مدح أهل السنة وذم المعتزلة . من الذي يكلفني أن أدرس الأدب لأكون مبشراً للإسلام أو هادماً للإلحاد . » (ص ١٢) ولا يذكر أنور الجندي مرجعه أو مصدره الذي نقل عنه هذه الفكرة . وعلى أية حال فهي فكرة تؤكد الروح العلمية والعلمانية والعقلانية التي من أجلها يهاجم المؤلف طه حسين هجوماً عنيفاً مراً ، ويلوى عنق الحقائق ليشكك في كل مكونات طه حسين الشخصية والفكرية .

انظر مثلا كيف يلوي أنور الجندي الوقائع ليؤكد وجهة نظره في عمالة طه حسين للغرب والثقافة الفرنسية وليشكك في جدارة طه حسين وتفوقه من دراسته . فينقل الجندي الفقرة التالية من الجزء الثالث

من « الأيام » لطه حسين : « أقبل من ضحى ذلك اليوم على أستاذ تاريخ القرون الوسطى وكان من أعظم أساتذة السوربون قدراً هو الدكتور شارلي ديل فاذا الأستاذ قد كتب على أوراق صغيرة أسئلة كثيرة وضعها أمامه وجعل الطلاب كلما أقبل واحد منهم على الاستاذ يرقعونه ويرقبون مايسعفه به من الحظ . ويقبل صاحبنا (أي الدكتور طه) ترافقه زوجه فإذا أخذت ورقة ودفعتها إلى الأستاذ نظر فيها ثم ابتسم ثم قال في صوت عذب : لقد أسعدك الحظ بمرافقة هذه الآنسة . حدثني اذن عن الامبراطورية العربية أيام بني أمية ، ومأأرى إلا أنك تعرفها واندفع الفتى في حديثه لايلوي على شيء حتى وقفه الأستاذ قائلا : حسبك لقد ظفرت بالدرجة العليا . » ثم يعقب أنور الجندي على كلمات طه حسين قائلا : « هذا ماسجله طه حسين وهذا مادفعه إلى النجاح ورقة ربما قالت فيها السيدة للأستاذ : إن هذا هو الرجل المرجى في مصر لخدمة الثقافة الفرنسية ، وربما قالت له شيئاً . » (ص٢٧٥)

انظر كيف يلوي المؤلف كلمات طه حسين ويحاول أن يتطقها بما لا تقوله ليثبت الفكرة المحورية التي وضعها مسبقا دون اختبار لمدى صحتها وواقعيتها مبتعداً عن الروح العلمية النقدية ، تلك الفكرة التي تقول بعمالة د . طه حسين للغرب وللشرق أيضاً ؟ ! نعم فطه حسين في رأي المؤلف عميل لكل المفكرين على اختلاف انتماءاتهم وأفكارهم وايديولوجياتهم ، الذين يصفهم جميعاً بأنهم أصحاب « الايديولوجية التلمودية » التي حاصر بها المستشرقون طه حسين « في حلقات متصلة تبدأ بفولتير ، وفلاسفة الثورة الفرنسية : روسو وديدرو ثم تتصل بأوجست كونت ، وأرنست رينان ، وماركس وتصل إلى دوركايم وفرويد وسارتر و تحملها أقلام وألسنة : كازانوفا ، ليفي ، بريل وماسينيون وغيرهم . وعن طريق هؤلاء تشكلت في نفس طه حسين وعقله وأعماقه تلك العقيدة التي عاش متحمسا لها ومدافعا عنهاوحفيا بها وهي الولاء للفكر الغربي ولفرنسا وللفكر اليوناني ولأوروبا . . » (ص ٤١) على هذا النحو من الخلط والاضطراب يسوق أنور الجندي أدلته على عمالة طه حسين للغرب والمستشرقين ؟ ! ويمكن أن تدلنا هذه المقتطفات على منهج الكتاب وأسلوب كاتبه في ادانة طه حسين والتهجم عليه انطلاقا من مقولات مغلوطة وخاطئة .

وهكذا نجد طه حسين حافظ القرآن وخريج الأزهر وصاحب المؤلفات الإسلامية الكبرى « كانت ثقافته في العلوم الإسلامية قاصرة بحيث لم يتمكن من تكوين فكرة كاملة عن الأسلام . » ؟ ! (ص١٨) وأنه

«كان حريصاً على تبني الرأي المثير ، وكان يحدث الدوي ، حتى يكون حديث الدوائر الأدبية » (ص٢١) بل أن حرمانه من البصر وجد لدى الجندي مبرراً التهجم عليه قائلا أنه «كان له من طبائع المكفوفين قدرتهم على المناورة ، وكسب القلوب ، والانسحاب السريع في حالات الخطر . » (ص٢٢) .

هكذا يلقى أنور الجندي ، في كتابه ، بالاتهامات جزافاً ضد طه حسين ، دون تثبت وبغير أن يرجعها إلى مصادرها أو يتحقق من صحتها علميا . من ذلك رده لكتب طه حسين إلى المستشرقين مثل قوله : «من كتابه في الشعر الجاهلي = أخذ نظريته من مرجليوث. رأيه في (مع المتنبي) = أخذ نظريته من بلاشير . مذهبه في النقد = أخذ نظريته من تين، وبرودنير . بحثه عن ابن خلدون = أخذه من دوركايم . اتجاهه في حديث الأربعاء = أخذه من سانت بيف . عمله في هامش السيرة = أخذه من كتاب على هامش الكتب القديمة . » (ص ٣٤).

ولعل أعجب اتهام يوجهه الجندي لطه حسين هو اتهامه إياه بـ « الإعجاب الدائم والمتجدد بالثورة الفرنسية » ؟ ! (ص٥٨) وهل يتسع المجال لسرد كل الاتهامات الجائرة التي يرددها أنور الجندي بجرأة مذهلة متجاهلا كل أسس البحث العلمي . وهذا أمر طبيعي لأن هذه الأسس هي التي أثارته ضد طه حسين . لذلك علينا أن نصدق بأن « طه حسين لم يقرأ في حياته كتاباً كاملا وإنما قرأ فقرات من هنا وهناك » (ص ٨٣) وأنه كان راسباً في امتحان الليسانس بالسربون عند اعلان النتيجة ، ولكنه دخل إلى الأساتذة واستعطفهم لأنه كفيف وغريب و أنه على أبواب الزواج بفرنسية . ولذلك « حشر اسم طه حسين بين السطور » في كشوف اعلان الناجحين . (ص ٢٦٧) وهكذا نجح طه حسين زورا في السوربون كما يقول أنور الجندي نقلا عن روايه شفوية . ثم ينقل أنور الجندي عن حسن البنا (؟ !) تجريحه لطه حسين كرب أسرة وحياته العائلية ومهاجمته لما يسميه بالخلط بين الفتيان والفتيات في الجامعة ، إلى ترديده للاتهامات القديمة البالية لطه حسين بالإلحاد وبأنه يصنع من طلبته «ملاحدة معجونين في الالحاد ويخبزهم في أتون الشك » (ص ٩٧) ثم يرجع مجد طه حسين وتقلده للوظائف العامة إلى تملقه للغرب وقوله بالفصل بين الدين والسياسة « وأن الدين شيء والسياسة شيء آخر » (ص ٩٩) وهذا هو المغزى الحقيقي لكتاب أنور الجندي « طه حسين حياته وفكره في ميزان الإسلام » ، العودة إلى السلفية والفكر التقليدي المحافظ والتنكر للروح العلمية والعقلانية والعلمانية ، ومحاولة إرجاع عجلة التاريخ إلى الوراء ، ووقف كل المنجزات الحضارية التي يجب

أن تتقدم صوب الأمام والمستقبل الأفضل .

ولعل من الطريف حقاً أن يردد أنور الجندي اتهامات رجال الملك فاروق لطه حسين بالشيوعية مثلما ينقل على لسان كريم ثابت (باشا) الصحفي الخاص للملك السابق ، قوله عن طه حسين عند ترشيحه لمنصب وزير المعارف : « أنه الرئيس السري للشيوعية في مصر » (ص١١٧) فهذه هي مصادر أنور الجندي في إدانة مفكر كبير كطه حسين ، لم تزل إنجازاته ماثلة في فترة توليه لمنصب وزير المعارف في آخر حكومة وفدية ، من مجانية التعليم إلى عبارته الشهيرة بأن التعليم كالماء والهواء ، أي حق للجميع . يتجاهل أنور الجندي كل هذا ويردد اتهامات صحافة أحزاب الأقلية والسراي ضد طه حسين .

ومن اتهامه لطه حسين بالشيوعية ينتقل أنور الجندي إلى الجانب الآخر ليتهمه بالعمالة للأمريكان وأنه افتتح موسم محاضرات الجامعة الأمريكية سنة ١٩٣٢ واتخذه منبراً دائماً لبث آرائه ونشاطه . وأن « هذا هو مخطط طه حسين . فتح الأبواب للثقافة الأجنبية لالفرنسية والانجليزية وحدهما ولكن الشيوعية والوجودية الصهيونية جميعاً . » (ص ١٥٠) انظر الخلط في الاتهام غير المسئول الذي يجبر به الجندي صفحات كتابه الخطير ضد طه حسين وفكره العلمي ، ذلك الرائد العظيم للفكر العلماني وللتجديد والنقد العلمي في الفكر العربي الحديث .

فهكذا يصفي الفكر السلفي المحافظ حساباته القديمة مع طه حسين بعد وفاته بأربع سنوات ، ويثأر لهزائمه في مناخ مهيأ لذلك تماماً لسيطرة الروح السلفية المحافظة وجمود الحياة الفكرية والثقافية الرسمية .

كانت هذه باختصار شديد أهم ملامح الكتاب الأول في الحملة الجديدة على الدكتور طه حسين . وهي جديدة من حيث تاريخ النشر فحسب ، لأن الأفكار القديمة والاتهامات بالية ومستهلكة . وغني عن البيان أن رأينا في الحملة على طه حسين لا تنتج من عبادة الماضي وتقديس القادة ، التي علمنا طه حسين أن نتجنبها . فطه حسين شخصية عامة مؤثرة ، ويجب أن تطرح للبحث والنقد ، وأن تقبل الاتفاق والاختلاف . ولكن الكتابة عن مفكر ورائد في حجم طه حسين لا يصح أن تتبع فيها أساليب الازدراء والاستخفاف ، أو أن تتخلف من شرط العلمية والمنهجية في دراسته .

أما الكتاب الثاني « المتنبي » لمحمود محمد شاكر ، فيذكر كاتبه أن فصول المجلد الأول الخاصة بالمتنبي نشرت في عدد خاص بمجلة « المقتطف » في سنة ١٩٣٦ ، وإن

فصول المجلد الثاني المتعلقة بطه حسين بعنوان « بيني وبين طه » نشرت أيضا في صحيفة « البلاغ » في سنة ١٩٣٧ . ويقول محمود شاكر ، تحت عنوان « قصة هذا الكتاب — لمحة من حياتنا الأدبية » ، إنه بالرغم من أن طه حسين هو الذي أدخله كلية الآداب مخالفا لقواعد القبول آنذاك بسبب حصوله على البكالوريا القسم العلمي ، وإنه تلقى على يديه دروسه في كلية الآداب ، إلا أنه اكتشف ان طه حسين في دراسته للشعر الجاهلي قد « سطا سطوا كريها » على مقالة « الأعجمي المستشرق مرجليوث » بعنوان « نشأة الشعر العربي » المنشورة بمجلة الجمعية الملكية الآسيوية عدد يوليو ١٩٢٥ ، وإنه لم يستطع مواجهة طه حسين بذلك السطو في حينه بسبب عدم التكافؤ بين التلميذ والأستاذ ، وانه عانى « ذل العجز عن مواجهة الدكتور طه » برأيه في « تفاصيل هذا السطو » . وان هذا العجز أطال « الصراع غير المتكافىء بيني وبين الدكتور طه زمانا ، إلى أن جاء اليوم الذي عزمت فيه على أن أفارق مصر كلها ، لا الجامعة وحدها ، غير مبال بإتمام دراستي الجامعية . » (ص ٢٤) . هذا إذن هو الحساب القديم للمؤلف مع طه حسين الذي لم يتمكن من تصفيته ، والذي وجد الآن المناخ الملائم لذلك . ثم انه يصف « البحث العلمي والأدبي » و « عالمية الثقافة » بأنها « من ألفاظ التغرير » التي روج لها المستشرقون أصحاب طه حسين ليغطوا على وقائع السطو التي قام بها طه حسين في كتابه « في الشعر الجاهلي » ؟ !

ثم يحول محمود شاكر المسألة برمتها إلى غزو ثقافي أوروبي يستهدف تشويه ماضينا وتمزيقه وقطع صلاتنا به وتفريغ الأجيال الجديدة « تفريغاً يكاد يكون كاملا من ماضينا كله ، من علومه وآدابه وفنونه » ، ثم ملء الفراغ بالحضارة والعلوم والآداب والفنون الأوروبية . ويقول إن هذا كله بدأ منذ عهد محمد علي واتبع سياستين ، الأولى ارسال المبعوثين إلى أوروبا ، والثانية نظام التعليم الحديث الذي يعتمد المفاهيم الأوروبية والثقافة الأوروبية . ومن ثم يشن محمود شاكر حملة شعواء على رواد وقادة الفكر العربي الحديث ، من « رفاعة الطهطاوي وأشباهه » إلى طه حسين ، الذين شغلوا الأذهان بنتاج الفكر الأوروبي والأدب الأوروبي والفن الأوروبي ، والفن الأوروبي ، حتى جاءنا نتاجنا كله ، في رأيه ، « ضربا من السطو والتقليد » ، من الإنتاج الفكري والفلسفي إلى الإبداع الأدبي والفني ، وإن هذا كله جرى ولم يزل يجري « تحت ألوية الجديد والتجديد وثقافة العصر وسائر الألفاظ المغرية » . (ص ٣٣) . والدكتور طه حسين هو أحد هؤلاء الأساتذة الكبار « الذين وقفوا تحت تلك الألوية ، الذي بنى كتابه « في

الشعر الجاهلي » على « الاستخفاف » و « الاستهزاء المحض بأقوال السلف » . وإنه « كان في قمة مجده الذي أحرزه بالضجة التي ثارت حول كتابه (في الشعر الجاهلي) ، وهو يروح ويغدو على ذراها يملؤه الزهو وتستخفه الخيلاء ، ويميد به العجب . » (ص ٤٦) وينتهي محمود شاكر من بحثه في قضية طه حسين والشعر الجاهلي ، إلى ترديد الاتهامات القديمة المستهلكة التي قصد بها الإرهاب الفكري والتلويح بتهمة الإلحاد ، وهي تهمة لم تزل تستعمل حتى اليوم ضد كل فكر علمي أو تقدمي أو اجتماعي مجدد ولإرهاب المعارضة ، حتى لقد استخدمتها لجنة الشعر في اتهام أنصار الشعر الحديث . لأن تناول طه حسين للشعر الجاهلي يمس « إعجاز القرآن » ، إذ أنه يشكك في جدارة أهل الجاهلية بالحكم على مدى إعجاز القرآن ...

وينتقل محمود شاكر من حملته على على طه حسين ومنهجه العقلاني الجديد في دراسته الشعر الجاهلي إلى اتهامه الجديد في خصوص نظرية تذوق الشعر ، في دراسته المتنبي بكتابه المعروف « مع المتنبي » . ويعترف محمود شاكر بأن طه حسين بدأ « طريق تذوق الشعر » في سلسلة مقالاته عن الشعر القديم ، التي بدأها بمقالة عنوانها « أثناء قراءة الشعر القديم » وإن هذه المقالات نشرت في صحيفة « الجهاد » متتابعة من (٦ فبراير ١٩٣٥) إلى (٢٢ مايو سنة ١٩٣٥) . غير أنه رأى في « تذوق الشعر » الذي طرقه طه حسين في مقالاته تلك « تذوق بلا منهج ، وبلا هدف ، وعلى غير أصل . » (ص ٤٧) ثم قال انه كان مبدع نظرية التذوق منذ زمن طويل وانه جربها في القراءة وكتمها في نفسه لأنه لم يفكر ان يكتب بها أو يعلن عنها حتى كلفه فؤاد صروف صاحب « المقتطف » بالكتابة عن المتنبي ؟ ! وهكذا كتب دراسته عن المتنبي ونشرها بالمقتطف عدد يناير ١٩٣٦ ، معتمداً على نظريته أو منهجه في التذوق التي درس بها الشعر الجاهلي لنفسه دون أن يعلنها أو يكتب بها . وتحت عنوان « كتابان في علم السطو » اتهم محمود شاكر كلا من د . عبد الوهاب عزام في كتابه « ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام » ، و د . طه حسين في كتابه « مع المتنبي » ، اتهمهما بالسطو على كتابه « المتنبي » ونظريته في التذوق . وقال بأن هذا كله هو دليل فساد حياتنا الأدبية التي يرى أن طه حسين قد شارك في إفسادها منذ كتب دراسته « في الشعر الجاهلي » .

أما اتهامه لعبد الوهاب عزام فلا محل له في موضوعنا ، ولأنه يحمل وزره بدوره « لكبيرهم الذي علمهم السطو » (ص١١٠) أي لطه حسين . فلنر كيف يتهم محمود شاكر أستاذه طه حسين بسرقة منهجه في التذوق ،

بينما هو يعترف بأن طه حسين سبقه إلى التذوق في مقالاته عن الشعر القديم التي نشرها بجريدة « الجهاد » ابتداء من فبراير ١٩٣٥ أي قبل صدور كتابه عن المتنبي بنحو عام ، في يناير ١٩٣٦ . لذلك اتهم شاكر تذوق طه حسين بأنه « تذوق بلامنهج ، وبلا هدف ، وعلى غير أصل . » حتى تظل له ملكية هذا المنهج ؟ ! وحتى يتغلب على هذه التواريخ قال بأنه حاول اقناع د . طه حسين بمنهجه في التذوق إبان تتلمذه عليه ولكنه قوبل منه بالرفض . « وهو الطريق الذي حاولت قديماً ، وأنا طالب في الجامعة أن أقنعه برأيي فيأبى ويعرض » . (ص ١٣٢) أما مايقول به عن منهج التذوق فلا يخرج عما هو معروف من دراسة الشعر كشعر أي اعتماداً على نصوصه ، ودراسته في ضوء سيرة الشاعر وبيئته وعصره وأخباره وأخبار معاصريه .

يقول محمود شاكر ، في لهجة عدائية مرة ، انه التقى بطه حسين بعد محاضرة للأخير عن المتنبي ، أو أنه أجبر على لقائه بواسطة صديق للطرفين ، فيصف شعوره العدائي نحوه ونحو محاضرته قائلا : « فكدت أقوم من فوري لأرد عليه ، ولأعلمه اني حاضر غير غائب ! فقد غاظني زهوه وخيلاؤه ، وعنجهيته وهو يرتل ألفاظه ترتيلا ، ليجمع أنظار الناس إلى مخرج كلماته ، كعادته في الزهو.» (ص ١٣٣) ويذكر انه رغم ثناء طه حسين واطرائه لكتابه المتنبي إلا أنه رابه حتى أيقن أنه « مقبل غدا على تجرع إحدى مغلاته ! » ثم يقول ان ظنه قد تحقق بصدور كتاب طه حسين الذي اشتراه بالخسارة على حد تعبيره : « اشتريت الكتاب ، وكان خسارة ! » وعبر عن عدائه لطه حسين قائلا : « لقد جلبت على نفسي شرا كبيراً ! شرعت أقرؤه ، وأجارك الله وعصمك من كل تلف . وقعت في مهلكة من غم مطبق تؤيس من كل نجاة . » (ص ١٣٥) ويمضي شاكر في رمي طه حسين بأقبح الاتهامات « فما هو إلا الذي يثير الشر ويؤذي الأخلاق» ويتهمه بالزهو والخيلاء والقول « الفاحش » (ص ١٣٧) .

ثم يعرض محمود شاكر خلاصة مقالاته التي سبق ان كتبها في الثلاثينات ونشرها في المجلد الثاني من كتابه بعنوان « بيني وبين طه » ، قائلا انه حين شرع في كتابتها حدد طريقه بوضوح على هذا النحو : « وهو ان أواجه الدكتور طه حسين بثلاث حقائق : الحقيقة الأولى انه ، في أكثر أعماله ، يسطو على أعمال الناس سطوا عريانا أحياناً ، أو سطوا متلفعا بالتذاكي ، والاستعلاء والعجب أحيانا أخرى — والحقيقة الثانية أنه لابصر له بالشعر ، ولا يحسن تذوقه على الوجه الذي يتيح

الكاتب أن يستخرج دفائنه وبواطنه ، دون أن يقع في التدليس والتلفيق — والحقيقة الثالثة أن منطقه في كلامه كله مختل ، وانه يستره بالتكرار والترداد والثرثرة . ولم أجد بدا من هذه المواجهة ، لأني يوم فارقت الجامعة، سنة ١٩٢٨ ، فارقتها ومعي ذل العجز ، يومئذ ، عن مواجهته برأيي في تفاصيل سنة السطو التي سنّها لتلاميذه من بعده . . » (ص ١٤٠)

هذه هي خلاصة اتهامات محمود شاكر لطه حسين وبيان عقدته منه بنص كلماته. ثم يقول شاكر انه لم يتجاوز في نقده « كتاب الدكتور طه الصفحة الثانية والتسعين من ٧١١صفحة» ، وانه توقف عن الكتابة بسبب وفاةالأديب الرافعي، وانه لم يستجب للمحاولات التي بذلت لإقناعه بالاستمرار في الكتابة « وكرهت كتابي وكتاب الدكتور طه جميعا ، وعدت إلى عزلتي الأولى » . فلنر فحوى اتهامه إياه بالسطو عليه في كتابه « مع المتنبي » .

يقول محمود شاكر إن « كتاب طه (مع المتنبي) هو في الحقيقة حاشية كبرى على ثلاثة كتب : أولها كتابي ، ثم كتاب الأستاذ عزام، ثم كتاب بلاشير عن المتنبي..» (ص ١٤٤) فلقد أخذ عن بلا شير فكرة « قرمطية المتنبي » كما قلد كتاب محمود شاكر عن « المتنبي » . وإن هذا التقليد يتمثل فيما أخذه طه حسين من شاكر في نظريته الشك في نسب المتنبي وانه نوع من « السطو الخفي » يقوم على « تجاهل الألفاظ والالتفاف حولها بألفاظ أخرى » وإنه « كان في هذا الشك الملفف مقلدا سيئا » ؟ ! كما يتمثل تقليد طه حسين لمحمود شاكر أيضاً في « اغتياله منّهج تذوق الشعر » الذي اتبعه في كتابه عن المتنبي ، وانه تذوق شعر المتنبي بتذوقه هو «فوجد لسانى عنده يتذوق»، وانه مع اجتّهاده المبرر « أثبت في كتابه تذوقه هو » فأهدر ألفاظ الشعر في هذا التذوق العابث المفتعل . وإنه « اجتنب لفظ التذوق اجتنابا كاملا متعمداً ، فكان يستعمل مكانها التبين والاستنباط والاستخراج والتدبير والتأمل، وهي كلمات دائرة أيضاً في كتابي . . » (ص ١٥٥)

وهكذا يحاول محمود شاكر أن يلصق بطه حسين تهمةالسطو عليه وتقليده، تارة لأنه استخدم منهجه في التذوق ، وتارة لأنه حاول الف حول كلمة التذوق ، التي أبدعها وامتلكها شاكر ، واستبدالها بكلمات أخرى تأتي لسوء الحظ من كلماته أيضاً . وطه حسين عند شاكر أيضاً لم يجد السطو أو التقليد على ملكيته في التذوق « لأن القدر الذي عرفه من تطبيق منهجي في تذوق الشعر ، وفي تذوق الأخبار أيضاً ، كان قدرا لايكفي . » (ص ١٥٦) ومع إنه يقر بالاختلاف التام بين صورة المتنبي

في كتابه وصورته في كتاب طه حسين إلا أنه يتهمه « بالسطو المجرد » و « الخلط المحكم» . ويعرف السطو المجرد بأنه « حين يعمد الساطي إلى ما سطى عليه ، فيأخذه ويمزقه ثم يفرقه ويغرقه في ثرثرة طاغية ، ليخفي معالم ما سطا عليه ، وليصبح عند الناس صاحب فكر ورأي ومذهب يعرف به ، وينسب كل فضله إليه . » (ص ١٦٣) .

ويخلص محمود شاكر من اتهامه لطه حسين بمداومة السطو على مؤلفات غيره وأفكار غيره ومناهج غيره إلى اتهامه بإفساد الحياة الأدبية طوال نصف قرن حتى اليوم بحيث « صار السطو على أعمال الناس أمراً مألوفاً غير مستنكر ، يمشي في الناس طليقاً عليه طيلسان (البحث العلمي) ، و (عالمية الثقافة) . . . » وإن هذا الفساد تلبس ألفاظاً جديدة وجعل منها « سياطاً ملهبة » ، هذه الألفاظ هي « القديم » و« الجديد » و « التقليد » و « التجديد » و « التخلف » و« التقدم » و « الجمود » و « التحرر » و « ثقافة الماضي » و« ثقافة العصر » . فهذه كلها علامات على فساد حياتنا الأدبية في رأي محمود محمد شاكر واتهاماته العمومية الخطيرة .

وهذه هي الغاية الحقيقية من هذه الحملة الجديدة على طه حسين ، أنها محاولة الردة والرجوع إلى الماضي والقضاء على منجزات الفكر والعقل والعلم التي حققها العقل العربي الحديث في عقود يقظته ونهضته ، وتشويه صورة قادته لدى الرأى العام العربي ، من رفاعة الطهطاوي إلى طه حسين .

توفيق الحكيم يدعو الى فرعونية جديدة

في أحدث مقالاته بأهرام الجمعة (٣ مارس – آذار ١٩٧٨) عاد توفيق الحكيم الى ترديد الدعوة الفرعونية ، القديمة تحت اسم جديد هو « الحياد » .

فتوفيق الحكيم هو أحد كتاب الدعوة الفرعونية التي ارتفعت في مصر في العشرينات والثلاثينات ، وهوت في الأربعينات ، وتحطمت في الخمسينات والستينات من هذا القرن مع بروز وجه مصر العربي في حرب فلسطين الأولى .وقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . وقد حفلت كتابات توفيق الحكيم الأولى في الثلاثينات ، التي ضمها في كتابيه « تحت شمس الفكر » و « من البرج العاجي » ، بالدعوة الإقليمية للفرعونية .

وكانت الدعوة الفرعونية ، من

العشرينات والثلاثينات ، تستثمر شعار « مصر للمصريين » الذي أطلقته الحركة الوطنية المصرية للخلاص من الحكم الأجنبي لمصر ، وتنطلق الى ما هو أبعد من ذلك الى الزعم بفرعونية المصري ونقائه العرقي ، والى التخلص من آثار العرب ولغتهم العربية ؟ ! فقد كانت هذه هي ذروة الدعوة الى عزل مصر واقليميتها في المجال الفكري والثقافي ، بعد ظهور خطر اليقظة القومية العربية ومواجهتها للحكم العثماني وللاستعمار الأوروبي القديم . وقد ساعد اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون ، في سنة ١٩٢٢ ، على تنشيط الدعوة الفرعونية آنذاك . فعمل أصحابها على تمصير اللغة العربية بالكتابة بالعامية المصرية ، ونادوا بكتابة أدب مصري فرعوني ، وابداع فن مصري فرعوني ، وخلق ثقافة فرعونية . وكان طبيعيا في نظر دعاة الفرعونية أن يهاجم العرب والأدب العربي والثقافة العربية والحضارة العربية ، حتى انتهى الأمر بعبد العزيز فهمي ، أحد قادة ثورة ١٩١٩ ، الى الدعوة للتخلص من الحروف والكتابة بالحروف اللاتينية .

الى هذا المدى وصل أنصار الفرعونية في انكارهم لعروبة مصر . وهي دعوة طالما عمل على تكريسها الاستعمار وعلماء الغرب في مصر ، لإضعاف مصر ومحو عروبتها وشل مركزها القيادي في الوطن العربي . وهي جزء من سياسة معروفة اتبعها الاستعمار في الوطن العربي ، لتمزيق وحدته وعزل أقطاره ومحو ثقافته العربية ولغته العربية ومحاولة استبدالهما بثقافة المستعمر ولغته . هكذا صاحب الوطن العربي غزوا ثقافيا . رأينا هذه السياسة في الجزائر وفي المغرب وفي تونس وفي آخر نماذجها بفلسطين المحتلة . وقد ساعد انتشار الدعوة الفرعونية في مصر ، حداثة الوعي القومي العربي في الوطن العربي عامة وفي مصر بصفة خاصة ، وان دعوة العروبة أحياها التحدي العربي في الشام ضد الحكم العثماني ، بينما كان النضال الوطني في مصر موجها ضد بريطانيا ، وكانت مصر تتمتع من قبل بحكم ذاتي لم يشعرها بوطأة الاستعمار التركي .

ومن الغريب أن الدعوة الفرعونية وجدت أنصارا لها بين كبار كتاب العربية في مصر آنذاك ، من أحمد لطفي السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم الى محمد حسين هيكل وسلامة موسى وأحمد أمين وغيرهم . وقد حاولوا انكار عروبة مصر والفصل بين العروبة والفرعونية واظهار مدى الخلاف بينهما . ولم يفكروا بأن الفرعونية حقبة تاريخية وتراث تاريخي لا يمكن الغاؤها ، وانها بهذا المفهوم لا تتعارض مع عروبة مصر التي

دامت أربعة عشر قرنا امتزجت خلالها العروبة بالمصرية فلم يعد من الممكن الفصل بينهما أو تصور الخلاف والتعارض بينهما .

وفي كتابات توفيق الحكيم ضد عروبة مصر ، ولتكريس عزلتها ، وانطوائها على فرعونيتها ، كان الحكيم يستثمر دعاوى منظري الفرعونية ، بهدف تعميق الهوة بين الفرعونية والعروبة، وبين مصر والعرب . فهو لم يكتف بنفي عروبة مصر أو بتأكيد فرعونيتها ، بل هاجم كل ما هو عربي من الحضارة العربية الى الثقافة العربية الى الأدب العربي والفن العربي والانسان العربي . ولا يتسع المجال لعرض تفاصيل آراء الحكيم ، القديمة المنادية بالفرعونية والمهاجمة للعروبة ، والتي تؤكد موقفه المعارض لعروبة مصر ، وهو موقف افتقر الى الموضوعية والعلمية .

هذه بايجاز شديد أهم ملامح الدعوة الفرعونية القديمة التي كان الحكيم من أبرز كتابها . وكانت قد دفنت وانتهت، بعد انتشار الوعي القومي العربي وتأكيد الانتماء العربي لمصر اثر سقوط الحكم العثماني بعد الحرب العالمية الأولى وكشف الاستعمار عن وجهه القبيح باتمام احتلاله الوطن العربي وتمزيقه الى أقطار أقام بينها الحدود الفاصلة ، واصداره وعد بلفور . وما تبع ذلك من نشوب الثورات الوطنية مما وحد الآلام العربية والآمال العربية في مواجهة عدو استعماري مشترك ، ثم كل ما طرحه التضامن العربي من معطيات ايجابية خلال الثلاثين سنة الماضية. كذلك ما تكشف من خواء الأساس العنصري للدعوة الفرعونية بعد اثبات الأصول العربية لقدماء المصريين قبل الفتح العربي لمصر ، وان ما يقال عن الخلاف العميق بين الفرعونية والعروبة انما هو محض اختلاق ، وبعيد عن حقائق التاريخ التي تشهد بهجرة العرب في هجرات جماعية الى مصر من الجنوب ومن الشمال ومن الشرق قبل عهد الأسرات المالكة الفرعونية، وان العرب أدخلوا معهم مدنية راقية ، وانهم أسهموا في تأسيس المملكة الفرعونية . وان الملك مينا ، أول ملك فرعوني وحد مصر ، عربي الأصل . أضف الى ذلك ما هو معروف من تدفق القبائل العربية . الى مصر ، بعد الفتح العربي لها ،وانتشارها في أرجاء البلاد واستقرارها بها . وكلها حقائق علمية تاريخية تنسف أساس الدعوة الفرعونية وتؤكد عروبة مصر .

غير أن هذه الدعوة الفرعونية القديمة، التي رددها الحكيم في الثلاثينات والأربعينات هي جزء لا يتجزأ من الفكر السياسي لتوفيق الحكيم . واذا كانت قد خفتت

خلال مد القومية العربية في مصر وتراجع النزعات الإقليمية بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ، الا انها عادت لتطل برأسها في هذه الأيام تحت عنوان جديد هو « الحياد ». أي أن تسحب مصر أيديها من انتمائها العربي والتزاماتها العربية ، وتتكفىء على ذاتها ، وتقوقع من داخلها وتنعزل عن أمتها العربية وعن وطنها العربي ، وتتخلى عن مكانتها الطبيعية والقومية . وهذا هو ما حوربت مصر من أجله طوال ربع القرن الماضي بشراسة ، كي تنعزل وتكف عن ممارسة دورها الطبيعي في المنطقة العربية. وهي حروب موجهة الى مصر بقدر ما هي موجهة الى الأمة العربية ، لأنها تستهدف تقليص حجمها وحجبها عن مصادر قوتها العربية ، بغية ضربها واستغلالها واعادة استثمار مكانتها لصالح الامبريالية وقوى الضغط الخارجية .

فما هو الوجه الجديد للفرعونية الذي يحاول الحكيم بذكاء شديد تغطيته بلافتة جديدة تحمل اسم « الحياد » ؟ يقول توفيق الحكيم في مقاله الخطير « الحياد » ان مصر لن تعرف لها راحة ولن تتخلص من مشكلاتها الاقتصادية المعقدة الا عن طريق « واحة مورقة مزهرة أسمها الحياد » . وهو يزين هذه الدعوة الفرعونية الجديدة بحيث يجعلها أشبه بيوتوبيا جديدة تحقق « الراحة والاستقلال وطعام المعدة والروح والعقل ؟» ولكي تتحقق هذه الدعوة الإقليمية الحيادية يجب ان نكف عن بذل « الأموال والجهود» التي تضيع بدافع من مشكلات خارجية ودولية تغذيها الأطماع الداخلية والشخصية. والطريق الذي لا طريق سواه هو طريق الحياد الذي ينادي به الحكيم ، فيحول مصر الى « متحف العالم » لتستثمر مصر آثارها في السياحة وتحمي متحفها من الحروب والمشكلات السياسية والمغامرات العسكرية ؟ ! أما العرب ، فيكفيهم أن يتعلموا في مصر وان يتنزهوا في مصر وان تتاح لهم هذه الفرجة الحضارية ، وعليهم أن يبعدوا بمشاكلهم عن مصر « فنحن نعطي العرب الآن المال والرجال . . ولا شك انهم شبوا عن الطوق ، ولم يعودوا في حاجة الى القاء المشاكل والمشاغل على كاهل مصر ، لتشل فكرها وتنزف دماءها ، وتجوع ابناؤها . . » . . « أما جيش مصر فيجب أن يكون جيشا دفاعيا قويا مزودا بأحدث الأسلحة لا للهجوم والاعتداء ، ولكن للدفاع عن حيادها ؟ ! » وهذا الحياد هو الذي سيخلص مصر من « النزاعات والمشكلات » .

هذه هي مبررات الفرعونية الجديدة التي يدعو اليها توفيق الحكيم اليوم باسم الحياد . فمصر ، في رأي الحكيم ، يجب ألاتشغل نفسها بقضايا غيرها من العرب ،

فقد شبوا عن الطوق ويمكن ان يتولوا أمورهم بأنفسهم . ومصر يجب ان تنسلخ من ضميرها العربي ومن تراثها العربي ومن مكانتها العربية ، وان تغير من دستورها وتاريخها وكل ما يمثل عروبتها وان تفتح بابها للجميع ، بحجة الحياد .

ان خطورة هذه الدعوة الفرعونية الجديدة هي في توقيتها لتلتقي مع بعض الأصوات التي لم تزل تشكك في عروبة مصر وتود ان تعزل مصر عن أمتها العربية وان تتنكر لعروبتها وتدير ظهرها للوطن العربي . تلك الأصوات في حاجة الى مثل هذه الدعوة الأقليمية الانعزالية حتى تحقق المبرر الفكري لمزاعمها ، لأنها صادرة من كاتب كبير ومفكر كبير مثل توفيق الحكيم ، كما تأتي هذه الدعوة في وقت تمر فيه العلاقات العربية بأزمة مؤقتة ، فتحاول تعميق الأزمة والزج بها الى قطيعة كلية مع كل الأقطار العربية ، وذلك خلافا لما تقتضيه المرحلة الراهنة من توحيد الصفوف العربية والتضامن العربي في مواجهة الأعداء ، وعدم تمكينهم من تحقيق أهدافهم في عزل مصر عن شقيقاتها العربية وأضعاف المعسكر العربي الواحد تمهيدا للانفراد بكل جزء على حدة .

وهكذا فان دعوة « الحياد » التي يوجهها الحكيم اليوم هي الوجه الجديد الخطر للدعوة الفرعونية القديمة والمحاولة الجديدة لمحو عروبة مصر ، متجاهلة ان عروبة مصر هي سر مجدها ومكمن قوتها وذلك بحكم موقعها بين جيرانها من الأقطار العربية الشقيقة . فهذه هي دلالة موقع مصر في قلب الوطن العربي وعلى مفترق قارتي آسيا وافريقيا . انه موقع متداخل في بنيان الوطن العربي ، ومن ثم فان مشكلات مصر وسائر الأقطار العربية واحدة ومتداخلة ولا يمكن الفصل بينها أو عزل قطر عربي عن الآخر . فلا حل لمشكلات مصر الاقتصادية بعيدا عن التكامل العربي الاقتصادي والسياسي، ولا مستقبل لمصر بمعزل عن الوطن العربي والأمة العربية.

★ ★ ★

رسالة باريس

البنيوية الجديدة للغة والشعر في قصائد «ميشيل دوجي»

فايز مقدسي

ان التعرض بالبحث والتحليل لشعر «ميشيل دوجي»(١) Michel Deguy ولمنطلقاته الشعرية هو ، بشكل من الاشكال ، تعرض لمباحث علم اللغة الحديث Linguistique خصوصا فيما يتعلق بنظرية الرمز والدلالة وذلك بسبب الاستنباطات والاستعمالات اللغوية التي استحدثها « دوجي » ، وبسبب البنيويات النحوية للغة في شعره – حيث ان الشعر بالنسبة اليه « لغة اللغة » . ولسوف ندرس هنا المظاهر الشعرية كما تتوضح عند « دوجي » مقسمة كما يلي :

آ – الضمائر الشخصية .
ب – دائرة المجاز والامثولة .
ج – اللغة والكينونة .
د – مفهوم الشعر .

(١) ولد عام ١٩٣٠ – باريس . يعتبر اليوم من اهم الشعراء المحدثين والمنظرين للشعر وللغة الشعرية في فرنسا . من اعماله : مقطع مساحي ١٩٦٠ (جائزة Fénéone) قصائد من شبه الجزيرة ١٩٦٢ (جائزة ماكس جاكوب) افعال ١٩٦٦ ... وكتاب : « قصائد ١٩٦٠ – ١٩٧٠ » وهو عبارة عن مختارات من مجموعة اعماله الشعرية الكاملة . صدر في سلسلة الشعر . ن. ر. ف. وهو موضوع هذه الرسالة . انظر النماذج الشعرية المترجمة المرفقة بهذا البحث في الصفحات الاخيرة .

حيث ان هذه المبادىء الاربعة تحتوي على خلاصة الفلسفة الشعرية عند « دوجي » ، وبدونها لايمكن الدخول الى عالمه الشعري أو الى بنيوية لغته ، وبالتالي فهم العلاقة مابين الكينونة واللغة بواسطة مايسميه «دوجي» بالمجاز او الاستعارة Méthaphore وقد اعتمدنا في هذا البحث الموجز على اعمال «دوجي» الشعرية : مقطع مساحي ـ قصائد من شبه الجزيرة ـ الفال . كما اعتمدنا على مقالة « الشعر لغة اللغة » لهنري ميشونيك التي صدرت كمقدمة للاعمال الكاملة « لدوجي » .

آ ـ الضمائر الشخصية :

يمكن شرح علائق الضمائر الشخصية المفردة وعملها عند « دوجي » على النحو التالي :

ضمير المتكلم المفرد (انا) JE (١) يحتوي في ذاته على الانا وعلى الانت TU (ضمير المخاطب المفرد) . وهذه (الانا) ليست ، عبر الشعر ، سوى خطوة نحو (هو) iL ضمير الغائب المفرد الـذي يتحول في الشعر بواسطة مايسميه « دوجي » بالحكاية أو الامثولة الرمزية الى ضمير المتكلم المفرد (انا) كما يبين المخطط التالي :

انا = (انا + انت) = ـ هو = انا

كان الشعر يتواجد ، كما سوف نرى، في ضرب من المغامرة يقوم بها ضمير المتكلم المفرد (انا) وهذه المغامرة هي علاقة مابين اللغة وبين ماهو امثولة او حكاية « فردية ـ جماعية » في آن واحد .

في « الشعر لغة اللغة » يشرح « ميشونيك » تحول الانا الى هو بقوله : « ... ان الانا هي اغفال Anonymat لجوهر انساني معين Actaulisé في العارض الفردي » ولما كانت الانا لاتسمية او اغفال فانها تتحول من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب حيث ان « .. النظام الميتافيزيقي للانا عند دوجي هو نظام تغيري.» كما يقول ميشونيك في المقدمة . بمعنى آخر (الانا) التي تعتبر اساس الشخصانية تصل الى اللاتشخصن بواسطة (هو) الذي يعاود التحول الى حالة مشخصنة بعد ان يؤدي دوره في لاشخصنة الانا .

وهذه العلائق التبادلية مابين الضمائر الشخصية تتم في مجال يسميه «الدوجي»

---

(١) لفظة (انا) التي ترد هنا ليست بمعنى انا MOI بل بمعنى الضمير JE والامر ذاته بالنسبة الى الضمائر الاخرى انت ـ TU ـ وهو ـ IL ـ وللتوسع في هذا الموضوع راجع : الكتابة في درجة الصفر ـ فصل : الكتابة الروائية وكتاب Elements de Semiologie لرولان بارت .

بالمجاز ، كما سبق ، وفي هذا المجاز يتم اكتناه الكينونة بواسطة اللغة . لان الكينونة L'être هي مجهول .

فما المجاز والكينونة وما الامثولة ؟

ب ـ دائرة المجاز والامثولة :

يبدو المجاز وكأنه المفتاح السحري لعالم « دوجي » الشعري القائم على بنيويات لغوية شديدة التعقيد ولكنها شديدة الاحكام ايضا .

قاموسيا ، يمكن تعريف المجاز بانه حالة اسلوبية من جماليات علم البيان والبلاغة . وهي حالة بواسطتها تتحول كلمة ما عن ماتسميه عادة الى معنى آخر بواسطة ضرب من المقارنة . والمجاز هو، بشكل من الاشكال ، استعارة التي هي الاخرى نمط اسلوبي بلاغي فيه نستخدم معنى لنوحي بآخر .

اما في مجال ارقى فالمجاز يلعب دوره في تصعيد الكلمة أو الصورة من حالة دنيا الى حالة عليا . كما انه يبدل من طبائع الاشياء والكلمات كما سوف نرى .

واما بالنسبة الى « دوجي » فالمجاز هو مجال الفكر حيث يتم تشكل المعاني ويمكن شرح ذلك على النحو التالي :

لما كان نظام الانا الميتافيزيقي عند دوجي تبديليا ـ كما رأينا ، فان هذه الانا بالضرورة حركية الصفة ، وهي كما يقول ميشونيك في المقدمة تتحول بواسطة الحكاية . وهذه الحركة التي يقوم بها ضمير المفرد المتكلم ليصبح (هو) ثم يعود الى (انا) تتم في المجاز وبواسطته حيث: « العلاقة البنيوية للانا و المجاز » تضع « دائرة التعاقب الاحيائية واللااحيائية او التشيء »(١) .

ولنرى كيف يعرف « دوجي » هذه الدائرة :

« ... دائرة المجاز أو الاستعارة ، مجال الفكر ، هي انتقال من المحسوس أو المدرك الى المعنى ، وعودة من المعنى الى المحسوس . لذلك فان تحديد اصل ما ، او معنى بدئي ، أو تحديد معنى التعاقب ذاته يبدو مستحيلا بسبب من طبيعة هذه الدائرة . ولذلك فانالاسلوب هو ، جوهريا ، مجازي » (٢) .

وبوسعنا الان رسم المخطط التالي لدائرة المجاز لتتبين طبيعة بنيوية القصيدة عند دوجي :

ولكن ما العلاقة على مستوى الشعر مابين المجاز واللغة : مادة الشعر أيقول « دوجي » : « ... المجاز يحفظ في اللغة مكانا للمجهول » ويخلع « دوجي » علىهذا المجهول اسم : الكينونة L,étre

(١) ميشونيك ـ مقدمة .
(٢) دوجي ـ قصائد .



ويعقب على ذلك بقوله : « .. المجاز هو انتقال من الكينونة او الكائن الى اللغة عبر النحو او القواعد Gramaire »(١) وهذا التحول من « الكون » الى اللغة عبر النحو مستمر ولانهائي . لماذا ؟ لان المجاز ذاته لانهائي ، يكتب ميشونيك في المقدمة : « ... المجاز واداة التشبيه « مثل »هما مظهر للامتناهي العالمهوالمعرفة اللامتناهية لهذا اللامتناهي » (٢) ... ويذكر «دوجي» في مقطع شعري من كتابه Ouïdire - ان حياته هي غموض اداة التشبيه « مثل » .

اما الرابطة التي تربط الكينونة باللغة فامر يستدعي الرجوع الى « دوجي » ذاته .

جـ ـ اللغة والكينونة :

يقول « دوجي » : « ... اصالة اللغة هي الكينونة المضافة » ويعقب معرفا مايسميه بالكينونة فيقول :«...الكينونة هي ذلك الكبر المنليم الذيياتينا بواسطة اللغة » ويعلق ميشونيك على ذلكتحفيفا ومؤكدا : « ... لاقبل اللغة ولابعدها . بل في اللغة وبواسطة اللغة » (٣) .

ان اللغة هنا تلعب دورا اساسيا في الشعر عند «الدوجي» فهيوسيلة الكتابة ، وباستعمالها نستطيع سرد الاشولات الرمزية ، وبواسطتها نعي الكينونة ، كما انه بدونها لايمكن اختراع المجاز .

ودوجي ذاته يعترف بان : « ...

(١) دوجي ـ مقطع مساحي .
(٢) ميشونيك ـ مقدمة .
(٣) المرجع السابق .

اللغة قضية على جانب كبير من الجدية بحيث انه لايمكن تركها لعلماء اللغة » .

ويتعرض ميشونيك في مقدمته لذلك فيقول : « .. ان وضع هذا الشعر (يقصد شعر دوجي) في اللغة يؤدي الى التساؤل عن العلاقة القائمة مابين اللغة والواقع ، ومابين المعنى والحقيقة . هل الشعر هو تحول (النحو) الى خارج اللغة ؟ وهذا الحضور / الغياب ، الباطن / الخارج ، الذين يشكلون « القدس » Le Sacré هل يؤلفون فن البيان (العام) ام بلاغة خاصة بدوجي»؟.

اما « دوجي » فيكتب : « ... حين لايعود هناك من اجوبة . حين لا الآلهة تجيب ولا القوافي تجيب ، يبدأ الشعر » لان : « الشعر هو البحث عن معنى خبيء . » كما يقول ميشونيك . ولان : « العالم يبدو للعين مثل كتابة مرموزة هائلة . » حسب تعريف دوجي .

ولفهم ذلك كله علينا الان ان نبحث في مفهوم «دوجي» عن الشعر وعن القصيدة، وعلاقة الشعر بالعالم .

د ـ مفهوم الشعر :

يقول ميشونيك في بحثه حول شعر دوجي : « ... الشعر ليس حدا للعالم، انه في العالم وللعالم ، كما انه يستجوب العالم دوما ككل ويزج بنفسه في العالم ولكنه ابدا لايقبل ان يحددحتى ولو بذاته . » ان الشعر كما يضيف ميشونيك : « .. يضع من ما قيل ومن مايمكن قوله الشيء ذاته. مثلمانفعل اللغة».

ويتابع : « .. الشعر يعمل لخلق امكانية لغة . ويشكل هذا الامر عقيدة شعريةكبرى واساسية لعصرنا . وان دوجي يطور منطق هذه العقيدة الشعرية حين يقول : القصيدة وحدها تكشف الطريقة التي من خلالها تنبض الحياة في اللغة » .

ان الجمالية الشعرية عند « دوجي » تلخص منطق الشعر بـ « النحو والعروض والبيان والميتولوجيا » ولكن « دوجي » يتطلب من القصيدة ان تتحول الى امثولة رمزية مجازية او الى حكاية خرافية حيث بواسطة هذه الحكاية Fable يصبح ضمير الغائب المفرد معادلا موضوعيا لضمير المتكلم المفرد. لان (الانا) تقص حياتها عبر الامثولة أو الحكاية بواسطة (الهو) ومن هنا نفهم دور (القواعد) في شعر « دوجي » . فالانا بدون ان تتحول الى (هو) لا يمكن لها ان تعي ذاتها كشيء منفصل عنها . كما اننا نعي بذلك دور الميتولوجيا المنضبطة دائما في حكاية رمزية مجازية . وذلك كله يتجلى في البيان والبلاغة . وبتحول ضمير المتكلم المفرد الى ضمير الغائب المفرد فان « الحياة الذاتية » للكائن تتظهر . وباستخدام الانا بصيغة الغائب فاننا نحيل « العيش الميتافيزيقي الى (قواعد) . » ان (الانا) بصيغة الغائب والمجهول تربح امكانية رؤية ذاتها كآخر فتمكن من وعي ذاتها ورصد هذه الذات.

يقول « دوجي » : « ... الانسان يتقيء ذاته في الخارج حتى يمتلكها . » فمسيرة الانا الى الهو هي مسيرة ضمير المتكلم المفرد الى خارج ذاته . ولكنها في نفس الوقت مسيرة الى معرفة ذاته . انه يتظهر بواسطة صيغة الغائب ويعاود التبطن في عودة ضمير الغائب الى صيغة (الانا) . لذلك فالنظام الميتافيزيقي للانا ، عند « دوجي » هو نظام تحويلي . ولذلك ايضا فالشعر ، كما سبق ، يتواجد في مغامرة الانا . وهي مغامرة تخلق علاقة بين اللغة وبين الحكاية الفردية ـ الجماعية في آن واحـد .

ان المجاز الذي تقدمه الحكاية يخفي الانا ويغيبها في الهو ويخلصها من شخصيتها الذاتية ويجعلها عمومية . يقول ميشونيك في المقدمة : « ... انه من الضرورة أن يصبح الشعر « لا مشخصن » قبل أن نستطيع أن نقول (انا) بالرغم من ان اللا مشخصن ياتي دائما بعد الانا . وهذا هو السبب في أن (الشاعر) يشخصن العالم. ولان اللغة مجازية فانه بواسطة أمثولة اللغة يصنع الشعر ذاته . »

ويضيف : « كما في الاسطورة لا يمكن التميز بين المعنى والحقيقة ، ففي هذا الفن الهرمسي الصفـة لا يمكن ايجـاد الفارق بين الشاعر والنبي ، وما بـين الشعر والمقدس . »

عبر هذا العالم اللغوي المغلق ـ عبر هذه الجمالية المعقدة والتي تعتبر اهم اضافة نظرية على فن الشعر الحديث منذ السـريالية ، والتي تذكرنا بالمعـادل الموضوعـي (اليوت) وبالانا التي هي آخر (رامبو) .. امـام هذا العـالم الرموز حيث المجاز هو وجـه الاشياء وقناعها في آن واحد . ازاء ذلك كله هل ثمة من مفتاح ؟

ان قول « دوجي » بانه ليس هناك من مفتاح للرمز الا الرمز ذاته، يشكل بالنسبة الى ميشونيك معرفـة شعريـة اساسية كبرى حيث يقول في حديثه عن مفتـاح الرمز انه : « .. لا ينفتح على نكوص نحو اللا عقلانيـة .. بل نحو عقلانيـة جديـدة من اللغـة والدلائل . » لذلك فالشعر لا يقبل أن ينحد حتى ولو بذاته.

لان « الشعر ليس منبع الفعل . انه الفعل ذاته . » (١) و « القصيدة لاتنجز في المعرفة الشعرية . القصيدة هي دائما ذلك النص الذي ينتظر لحظة املائه . » ان الشاعر : « يمضي ليبحث عن مواقع لما هو جوهري . » .. انه يمضي ليرى الاشياء التي « تريه باي شكل هو كائن في العالم » (٢) .

ان ميشونيك يختم بحثه حـول شعر « دوجي » بقوله : « ... الشعر ليس ميتا بقدر ما الله ميت. كما ان الميتافيزيقيا لا نهاية لها . كل ما في الامر ان ايديولوجيا « المقدس » هي في أزمة . » (٣)

وكان « دوجي » يقترح حلا للازمة حين يكتب في كتابه « افعال » : « .... يجب اعادة اختراع الاستعارة . » لانه « ليس بوسع أحد ان يقوض ما بناه الشاعر . »

---

(١) دوجي ـ افعال .
(٢) ميشونيك ـ مقدمة .
(٣) المصدر ذاته .

نماذج من شعر « ميشيل دوجي »

١

الحياة مثل حقل وعر
عــر
والحقل
مثل عاجز نعرضه لاشعة الشمس
مس
والشمس
مثل احجار المسافة حيث تأتي الارض لتنعطف
عطف
والارض
مثل نص يلصقه حسير النظر بعينيه
نيـه
و
مثل الحيــاة

٢

عندما تنهب الريح القريه
وتلوي عنق الصرخــات
الطائــر
يتغلل في الشمس
كل شيء خراب
والخــراب
نطاق روحــي

٣

عندما السحب الكثيفة تنشر الظلمة
قبل اوان الليل
عندما الطريق يلتقي افقا ضبابيا
قبل الافق

عندما شجر الصفصاف يتكوم على ذاته
ويرتعش
بصمت
قبل مجيء الريح
عندما الرطوبة المتناثرة تجرح العيـون
بدعة
قبل هطول المطر
عندما اللغز يشعل الاوكار

٤

في المساء حين الـج غابـة نعاسي ، وفوق العيون التعبة نظارات من ظلال، مبعدا عني ادغال من وميض واخـذا دروبا مظلمة ، ادب نحو منبع الدموع . حزم الليل تـتقني . مايتبقـى مـن النهار يتقدم نحو العيون الجامدة .

حقـل

من ورد بالقرب من حقل من السنابل وطفلان حمروان في الحقل المجاور لحقل الورد وحقـل ذرة بالقرب مـن حقـل السنابل وثمة مابينهمـا صفصافتـان قديمتان ، غناء الطفلين الورديين في حقل السنابل القريب مـن حقل الورود، وشجرتا صفصاف قديم تسهران على الورد والسنابل والاطفال الحمر والذرة

ترجمة فايز مقدسي

أعمال « ايف بونفوا » الشعرية

في معرض الحديث عن مظاهر الشعر الفرنسي المعاصر ، مابعد السريالية ، كنا قد تحدثنا عن كتاب « اعمال تمهيدية » لميشيل بوتور (١) . وسوف نتناول ، في هذه الرسالة ، بالعرض والتحليل الموجزين كتاب : « حركة وسكون دووف» Du Mouvement et de L'immobilite de Douve للشاعر « ايف بونفوا » (٢) Yves Bonnefoy الذي صدر عن منشورات جاليمار ضمن سلسلة « شعر » الشهيرة، والذي يضم اعمال « بونفوا » الشعرية مابين ١٩٤٧ ـ ١٩٥٨ ، بالاضافة الى مقالة نثرية تحمل عنوان : « فعل ومكان الشعر». وكانت هذه الاعمال قد صدرت من قبل في طبعات منفردة عن دار «ميركور دو فرانس » . كما سوف نقدم بعض النماذج المترجمة عن قصائد الشاعر لتوضيح معالم شعره لقراء العربية . ولعل تلك النماذج أول ترجمة عربية لشعره .

المظهر اللغوي :

المشاغل اللغوية في شعر «ايف بونفوا» تلوح موغلة في التعقيد والصعوبة ، بسبب من السبك المحكم الذي تخضع الجمل له بصرامة هندسية عبر قصائد موجزة ، غالبا ماتتجاوز بضعة اسطر ، مغلقة على ذاتها ومنفتحة في آن واحد .

وغالبا ماتقع على صورة شعرية ذات مستوى عالي من الصياغة تتلاءم والتركيب اللغوي الذي ينحو عموما نحو سبك مصقول واحيانا معقد للجملة . كان ثمة دراسة متانية (ان صح القول) ، لعلاقة جملة واخرى ، كلمة وكلمة . حتى اذا ما انعقدت حبكة صياغة ـ الرؤيا في التعبير ـ وقع القارىء اسيرا لتعالي التركيب الشعري .

نحن اذن هنا ازاء شعر يتميز بجمالية صارمة ، تلعب اللغة من خلالها دورا اساسيا مما ينفي عن شعر « بونفوا » كل حالات الهذيان او حالة البحث عن انساق صوتيه لغوية موحدة . وعوضا عن تحطيم اللغة ، فهناك محاولة لتركيبها وجعلها في خدمة الرؤيا الشعرية . فلابراز

(١) راجع العدد ١٨٦ ـ المعرفة .

(٢) ولد عام ١٩٢٣ . يعتبر من كبار الشعراء الفرنسيين المعاصرين الى جانب رينه شار وهنري ميشوا . له العديد من المؤلفات في مجالي الشعر والابحاث ، وكتاب عن رامبو .

ذلك العالم المكون بالفجيعة ، تلزم لغة تراجيدية . واللغة التراجيدية هي دائما لغة مغلقة على ذاتها واشبه بجوهرة . لذلك فثمة مقاطع ، في الكتاب موضوع حديثنا ، تصل من خلال جمالهاالاسلوبي، الذي يولده زخم الصور الشعرية العالية التوتر ، الى درجة قصوى من الجمال الرخامي . فيتحقق بذلك ، وبواسطة اللغة ، المظهر الاول من مظاهر «دووف»، اي السكون . غير ان الصورة الشعرية ذاتها ، بما يحدثه جمالها المفجع من صدمة داخلية في وعي القارىء ، تحقق ايضا المظهر الاخر «الدووف» ليتم المعنى الكامن في العنوان الاساسي للكتاب : « حركة وسكون دووف » .

لذلك فكل تامل في لغة «بونفوا » يجب ان ياخذ بعين اعتباره انه امام لغةشعرية مزدوجة المظهر ، تاسر في فقصها :الحركة والسكون ، رمز الكتاب الشعري ، او حالة الرؤيا .

هناك ، دون شك ، شعر يخلقه جماليا مايمكن ان يتخلل بنائه اللغوي من فوضى مقصودة جماليا بذاتها . اما شعر « بونفوا » فعلى العكس يخلقه جماليا ـ على المستوى اللغوي ـ ذلك التناسق الذي يهيمن عليه . ولعل ذلك مايجعل شعر « بونفوا » متميزا عن الانجاه العام للغة الشعر المعاصر الحديث والذي يميل الى احالة اللغة الى حالة صوتية . ... « بونفوا » ايضا ... غير انه في نظامه اللغوي اقرب الى ـ مالارميه ـ منه الى غيره . ولعل في ذلك كله ضرب من الطموح الى مايسميه الشاعر ذاته ب : «النحو المستحيل » Syntaxe Impossible والذي كل تحولات النحو ليست في نهاية الامر سوى استعارة مجازية له . ان مظهر الفكر القائم في ذاته وبذاته ـ كما يقول ـ لايمكن ان ينبثق الا عن ذاته . دون اي علاقة بحالتي التوهان والشطح الانفعاليين (١) .

مالفكرة اذن في شعر « ايف بونفوا »، وماهي طبيعة مضمونه الشعري ؟ .. ان اماطة اللثام عن شكل التعبير يؤدي الى الحالة المعبر عنها . وهنا نصادف حالة تراجيدية تخص مبدا الوجود بمظهريه : الحياة والموت .

المظهر المضموني :

ان « دووف» Douve ، التي يحمل الكتاب اسمها ، هي رمز توليفي للموت والحياة ، على اننا لاندري شيئا عن طبيعة « دووف » هذه ، ولا من هي .. وليس من شان القصائد ان تعلن لنا عن حقيقة « دووف » . ان « دووف » عبر لغزها هي كل مايمكن ان يكون وان لايكون . ولعلها الشعر ذاته !

اننا نعلم انها المراة المعشوقة . لكن مانعرفه عنها قليل جدا ومبهم . لان الشاعر صعدها بقوة الطقس الشعري الى حالة كونية اسطورية . ونحن نقع على وجهين « لدووف » الاول حيوي ، تعبر عنه كلمة « حركة » . والثاني سكوني تعبر عنه كلمة .. جمود .. او سكون Immobilite .. وجهان كل منهما للآخر . وعبر هذه الجدلية التمزقية

(١) فعل ومكان الشعر ـ صفحة ١٨٦ من الكتاب .

تنكشف لنا «دووف» على نحو ميتولوجي مفعم بالمأساة .

ان اناشيد الكتاب تلوح اشبه بمرثية ملحمية تبكي موت « دووف » وتتذكر ايام صباها وعنفوانها . ولكن المحير في الامر هو هذا الموت بالذات ! هل حقا ان « دووف » قد ماتت ؟ وهل موتها موت طبيعي كموت كل الكائنات الحية ؟

ان الشاعر ذاته مصعدا الامر الى اقصى درجات الامكان ، في عملية الاستحضار الشعري لروح « دووف » ، يشك في موتها ويسألها ان كانت قد ماتت حقا ام انها تتابع لهوها بالتظاهر الدائم بعلائم الدم والشحوب متصنعة الموت.. (١)

نحن هنا امام شخصية لايمكن رصدها بسهولة او اسرها في فخ التعريف . فهل هي ميتة حقا ، وبالتالي ، فالكتاب ليس الا مرثية شعرية لها . ام انها تتصنع الموت لتحظى بالمرثية .

والسؤال ذاته يمكن تعميقه على النحو التالي :

هل الموت ضرورة لكتابة الشعر ، او هل اختبار الموت ضرورة لاختبار الشعر . ام ان الشعر ذاته حد من حدود تجاوز الموت . ؟

ما من اجابة واضحة.. غير ان «بونفوا» يعلن عن رغبته في ان يوحد مابين الشعر والامل وان يطابق هويتهما (٢) فهل كلمة الامل هي ضرب من الاجابة .

« دووف » على كل حال تظل لغزا مولدا للشعر . واذ تنفلت من اطرالتحديد فلانها كونية ـ ككل امل انساني ـ الارض ذاتها تضيء وجه « دووف » ، وبوسع « دووف » ان تضيء العاصفة كما تقول اناشيد الكتاب .

ان القصيدة الاخيرة من الكتاب تتحدث على نحو مبهم عن فصل الذات عن الموت عن طريق تجاوز كل الم وكل ذاكرة . عندئذ فقط يغيب معنى الزمان في الوعي البشري ليحل مكانه مفهوم الابدية (٣) ولعل ذلك يوضح معنى وحدة الامل والشعر عند « ايف بونفوا » .

(١) ص ٧٢ من الكتاب . ويجدالقارىء ترجمتنا لهذه القصيدة ضمن النماذج المترجمة هنا .

(٢) ص ١٨٢ من الكتاب . ـ فصل ومكان الشعر ـ .

(٣) راجع القصيدة الاخيرة من النماذج المترجمة هنا .

« نماذج شعرية »

– ١ –

كنت اراك تركضين على الفسحات
كنت اراك تناضلين ضد الريح
ومن شفتيك كان البرد ينزف .

ثم رايتك تتحطمين مفتبطة بموتك
أيتها الاكثر جمالا من الصاعقة لحظة تلطخ
الزجاج الابيض بدمك .

– ٢ –

وجهك تضيئه الارض ، هذا المساء ،
ولكني ارى عينيك تتغضنان
والكلمة « وجه » تفقد كل معنى .

* * *

البحر الباطني تضيئه نسور تحوم .
هذه ليست سوى صورة .
باردة احتفظ بك في اعماق حيث الصور
تفقد تماسكها .

– ٣ –

احقا مت ام ما زلت تلهين
بالتظاهر بالدم والشحوب ،
انت يا من بولع تهبين للنعاس ذاتك
كما لو اننا لا نعلم سوى ان نموت
احقا مت ام ما زلت تلهين
امام كل مرآة

تضيع صورتك وحرارتك ودمك
في دجنة وجه جامـد ؟

– ٤ –

غالبا ، في سكون وهد ، .
ما اسمع (او ارغب ان اسمع ، لا اعلم)
جسدا يسقط بين الاغصان .
انها طويلة وبطيئة تلك السقطة العمياء ،
بحيث ما من صرخة تقطع او تنتهي أبدا .

فافكر في انبثاق النور
في بلد لا موت فيه ولا ولادة .

– ٥ –

أيهـا الفصل القدري
ايتها الارض العارية أكثر من دمعـة !
اني أشتهي الصيف ،
الذي حطم هذه الصلابة المعدنية في الدم الهرم ؟

لقد كنت حقا سعيدة
الى هذه الدرجة من الموت
العيون تائهة ، واليدان منفتحان على دنس
مطر أبدي .

لقد كنت اصرخ ، مجابهة الريح بوجهي ...
لم الكراهية ، ولم البكاء ،
الصيف العميق والنهـار
كانا يضمنان لي كوني حيـة .

- ٦ -

بين يدي سآخذ وجهك الميت
فاوسده برودته
وبيدي سوف أجمل جسدك الساكن
بزينة الموتى اللا مجدية .

- ٧ -

كان هناك رواق في نهاية الحديقة
وكنت احلم اني امضي في هذا الرواق
وان الموت كان يأتي حاملا وروده المالية الذابلة
واني كنت آخذ منه هذه الباقة السوداء .

* * *

كان هناك رف في غرفتي
وكنت الج مساء
فارى امرأتين صلبتين
تصرخان وهما منتصبتان فوق الخشب المطلي بالليل .

* * *

كان هناك درج وكنت أحلم
ان في قلب الليل ثمة كلب ينبح
في هذا الفضاء الخالي من الكلاب
وكنت أرى كلبا رهيبا أبيضا يخرج من الظل .

- ٨ -

طائر الخرائب يفصل ، عن الموت ، ذاته
يعشعش في جحر أشهب في الشمس ،
لقد تجاوز كل ألم وكل ذاكرة ،
ولم يعد يعلم ما معنى الغد عبر الابدية .

ترجمة : فايز مقدسي

رسالة واشنطن

علم اللسان كدراسة علمية للغات البشرية

مازن الوعر

١ ـ مدخل :

على الرغم من أن هناك دراسات عديدة تستحق ان يطلق عليها «الدراسة اللسانية» فانها تبقى خارج علم اللسان وذلك منذ أن حدد علماء اللسان هذا العلم على أنه « الدراسة العلمية للغات البشرية » .

فاذا كان علماء اللسان قد وضعوا هذا العلم في تلك الصيغة الجديدة فذلك لدقة الاساليب العلمية التجريبية المضبوطة .

لقد شك كثير من الناس في هذا القول ... وحجتهم في ذلك أن الاساليب العلمية التي يمكن أن تستخدم في علم من العلوم انما لها ثمراتها وتطبيقاتها في الحياة العملية ... فاذا استخدمنا الاساليب العلمية في دراسة الطب أو الفيزياء أو الكيمياء فاننا نبغي من وراء ذلك أن نستفيد من الاوضاع التطبيقية لهذه العلوم مستخدمين اياها في تفسير العالم الفيزيائي الذي يحيط بنا .

ان الهدف الجزئي من هذه المقالة هو تبيان بعض التطبيقات التي يمكن اكتشافها من خلال علم اللسان البشري كما يتجلى في الدراسات الامريكية بوجه خاص .

لقد وضع علماء اللسان فروعا عديدة لهذا العلم يمكننا أن نميز بينها من خلال اهتمامات كل فرع في ناحية جزئية من ذلك الفلك الكبير الذي يدعى بعلم

اللسـان ... من هنا يمكن لنا أن نذكر :

١ ـ علم اللسان العـام ... او علم اللسان النظري كما ينعته علماء اللسـان الامريكيين ..

« General or theaeretical Linguistics »

٢ ـ علم اللسـان الوصفي .
« Descriptive Linguistics »

٣ ـ علم اللسـان المقارن .
« Comparative Linguistics »

٤ ـ علم اللسان التاريخي .
« Historical Linguistics »

٥ ـ علم اللسـان التطبيقي .
« Applied Linguistics »

وهكذا يمكننا أن ندرس اية لغة على أي وجه من تلك الوجوه ... فعلى سبيل المثال يمكـن أن نتكلم عن علم اللسـان الالماني المقـارن أو علم اللسان الفرنسي التطبيقي .

فاذا كانت الحدود التي تفصل بـين الدراسات اللغويـة مختلفة وواضحـة في الوقت نفسـه .. فانه من الصعب ان نميز هذه الحدود في علم اللسـان العام (النظري) وعلم اللسان الوصفي ... وهكـذا فان عالم اللسـان عندما يصف اللغات في طريقة علمية دقيقة فان عمله يسمى هنا « بعلم اللسان الوصفي » أما علم اللسان العام (النظري) فانه يهتم بالسـؤال عن كيفية تعريف عـالم اللسان للموضوع اللغـوي الذي يعالجه.. من هنا فان كل ما يفترضه عالم اللسان حول الخواص اللغوية للعامة يمكن أن تكون في جميع اللغـات (كيف يمكن وصف هذه الخواص ومقارنتها ..؟ ما هو الاختلاف بـين الوصف التقليدي للغة وبين الوصف الذي تناولته المدارس اللسانية الحديثة) وهذا يقتضي منا أن نذكر التطور الذي تم لعلم اللسان الحديث من خلال النظرة اللسانية القديمة .

لقد فهم علم اللسان« Linguistics » على أنه « وصف اللغة » ... هذا المفهوم بقي حتى في عصرنا الحاضر مفهوما سائدا ولا سيما حين يتعرض اللسانيون لشرح اللغة ووصفها . وقد دعى هذا الالتباس الى صياغة جديدة للنظرية اللسانية التي مـا زالت في تطور مستمر وذلك لسبب واحد وهو ادعاءعلماء اللسان أن النظرية اللسانية القديمة ليست من حقلدراساتهم بالرغم من أنهم مشدودون الى تلك النظرية القديمة .

هذا يعني أن هناك نقاط ضعف وقوة في كلتا النظريتين اللسانيتين ... القديمـة والحديثة وهذا أيضا يجعلنا نؤكد ان كل نظرية تكمل الاخرى وتسد ثغراتها .

ان أهم المشـكلات التي تنتمي الـى النظرية اللسانية الحديثة يمكن مناقشتها باختصار هنا . المشكلة الاولى هي مشكلة النشاط اللغوي ... ان على عالم اللسان أن يعطي بحثا كافيا ودقيقا لاهم الملامح والصفات العامة التي تعمل في الوحدات اللغوية البشرية وذلك بطريقة موضوعية سهلة ومضبوطة .

المشكلة الثانيـة هي مشكلـة المذهب اللغوي الذي يشكل بناء ضخما في النظرية اللسانيـة فينبغي على عالم اللسـان أن يركز ضوءه على كل النظريات اللسانية لمعرفـة كيفية وصفها للغـات البشريـة مستفيدا من مختلف الوجهات اللسانية التـي تنتمي الى مختـلف البـاحثـين اللسانيين ... فاذا أراد عالم اللسان وصفا دقيقا ومفهوما فان عليه أن يفحص

ويدقق في أعمال علماء اللسان المعاصرين . ولكن اذا أردنا من اللغة أن تكون مشروحة فقط فان علينا في هذه الحالة ان نقدر أعمال علماء اللسان التقليديين ...

وهكذا فان السبب في اعادة اعتبار عدة وجهات لغوية قديمة ليس لهدف تاريخي بل لهدف نقدي فقط .

اما المشكلة الثالثة فهي مشكلة النظرية اللسانية .

ان النظرة اللغويــة الحديثـة تهتم بالاهداف التي يحققهـا علم اللسان من خلال دراسة اللغات .... وتهتم أيضا بالعناصر المطلوبة لشرح اللغة ووصفهـا وصفا دقيقا يبين العلائق النظامية فيهـا مبتعدا عن الاخطاء التي وقع فيها علماء اللسان القدامى .

وهكذا يمكن لنا أن ننسق عناصر علم اللسـان الوصفي ووحـداته .... ونبين علاقاتها منخلال النظرية اللسانيةالعامة.. وكذلك الامـر بالنسبـة لعلم اللسـان التاريخي وعلم اللسان المقارن فاذا كان على عالم اللسان أن يتتبعالتطور التاريخي للغة فان عليه أن يصف المراحل الاولية والاخيرة لتلك اللغة وصفا دقيقا .... بحيث أنه اذا أراد أن يقارن تلك اللغـة بلغة أخرى فان العناصر أو الوحـدات اللغوية في كلتا اللغتين ستكون متساوية .

وهكذا فان علم اللسـان العام باعتباره نظرية للغة يمكن ان يستند على العمل اللغوي التـاريخي والمقارن والوصفي . هذا التفاعل والتعاون بين هـذه العلوم يمكن أن يثمر نظرية لسانية عامة يمكن اسقاطها على علم اللسان التطبيقي .

فاذا لم يكن هناك قاعدة لسانية قوية تستند عليها النظرية اللغوية فان عالم اللسان الوصفي لن يكون في وضع يمكنه من أن يختار العناصر اللغوية بدقة ووضوح على الرغم من اعتماده على بعض النظريات التي هي عبارة عن حقائق حول اللغة والتي لا يمكن أن نلحقها بعلم اللسان الوصفي .

ان النظرية اللسانية التي نتطلع اليها انما يمكن أن تكون نتيجـة المارسـات والتجارب اللغوية المطبقة على علم اللسان الوصفي والتاريخي والمقارن والتطبيقي .

والحق يقـال ان علمـاء اللسان قد استفادوا كثيرا من خلال أعمالهم اللغوية لصياغة نظرية لسانية عامـة في العصر الحديث والتي يمكن أن تكون قريبة من الجواب النهائي في هـذا المجال . ولكن اذا أردنا الدقة فانه لن يكون هناك جواب نهائي في هذا الحقل .. ولن يكون هنـاك نظرية نهائية ما دام علم اللسـان في مرحلة تطورية دينامية مستمرة .

فليس هناك عـالم لساني حتى الآن استطاع أن يقدم برنامجا يقنع بـه كل علماء اللسان أن برنامجـه هو الجواب الوحيد الذي يمكن لعلم اللسان أن ينظر ويقعد من خـلاله . على أية حـال فان العمل اللساني يسير بسعي دائب مقتربا من الوضع الذي يمكن فيه أن يكون علما قائما برأسه .

٢ ـ بعض الصفات العامة لعلـم اللسان

١ ـ علم اللسان .. كدراسة علمية

ان اهم ادعاء اتى من علماء اللسان هو أن دراستهم للغة هي علمية . فعلى الرغم من أن بعض العلماء لايتفق مع علماءاللسان

على طبيعة « علمية » اللغة وعلى طبيعة النشاطات اللغوية الاخرى ، فانه يبقى اتفاق عام بين كل العلماء على اقتضاء الاساليب العلمية الدقيقة في دراسة اللغة . وهذا يعني استعمال التجارب المضبوطة التي يجب ان تعرف عناصرها وفاعلياتها تعريفا دقيقا بطريقة موضوعية محققة ومثبتة .

على هذا الاساس فان الدراسة العلمية للغات يجب أن تكون تجريبية ومضبوطة ثم موضوعية ان فاعلية هذه الخواص تتضح لنا من خلال تطبيقها على العلوم الفيزيائية التي ستظهر كيف يمكن لعالم اللسان أن يقترب من الدراسة العلمية للغة .

فبدلا من القول « ان الجو حار » فان العالم يقيس درجة الحرارة بواسطة ميزان الحرارة (Thermometer) وبدلا من القول « ان هذا الشيء ثقيل » فان العالم يعد الاوزان بدقة يبين عددها . وهكذا فان الدراسة غير الموضوعية يمكن أن توصف على انها شخصية وذلك لانها تستدعي سلوكا ذهنيا نحو الموضوع .. بينما الدراسة الموضوعية تقتضي المشاهدة العلمية المطابقة للموضوع المدروس .

وهكذا فان الحاجة الى ملاحظ يشاهد المطابقة بين المواضيع يدل على طريقة اخرى من القول ان الاسلوب العلمي هو تجريبي . ان الحاجة شديدة في هذا المجال لتقييد وتسجيل الشاهد العلمي الذي يلاحظه العالم أو يسمعه ...

انه من السهل أن تجعل شخصين يشاهدان نفس المادة .. ولكنك لاتستطيع أن تجعلهما يشعران بها بنفس الطريقة .

من خلال التاكيد على البحث العلمي من خلال الاساليب التجريبية فانه يمكن أن تتصور الحاجة الماسة الى التفكير والى الفرضيات المتشابهة لشرح المادة الملحوظة. فاذا قلنا ان البحث العلمي ـ الذي وصف على أنه مضبوط وموضوعي وذلك لاستخدامه الاساليب التجريبية فان هذا لايعني أن بعض الدراسات يجب أن تكون مضبوطة اذا كانت تجريبية ولايعني ذلك أيضا أن تلك الدراسات يجب أن تكون تجريبية لكي تكون مضبوطة .

ان المنطق التقليدي الذي تدور دراسته حول المفهوم أو الفكرة وعلاقاتهما بالمفاهيم او الافكار الاخرى ليس تجريبيا ولاموضوعيا بالمعنى الذي قصدناه ... ولكن المنطق التقليدي مضبوط بشكل مؤكد على الرغم من أنه ليس تجريبيا .

من هنا يجب ان نميز بين الدراسة العلمية (Scientific) والدراسة غير العلمية (Unscientific) والدراسة التي لاتخضع لقانون العلم (Nonscientific)

ان الدراسة غير العلمية هي التي لاتستخدم الاسلوب المناسب لذلك فان نتائجها ستكون غير تجريبية ومحققة . أما الدراسة التي هي مضبوطة ولكنها ليست خاضعة لقانون العلم فان الشاهد العلمي التجريبي غير مطلوب فيها ... ولكنها في الوقت نفسه تستخدم أسلوبا ناقدا . يمكن لنا أن نفهم الاختلافات من خلال التناقض بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الفلسفية الانسانية لها .

ان بناء القيم الانسانية من أهم الاهداف التي سعت اليها الدراسة الانسانية للغة من وجهة نظر علماء اللسان

القدامى ... ولكن هذا الاسلوب شخصي وذلك لان فرضياته مشتقة من نظام القيم الانسانية .

ماتريد أن تقولههو أن الاسلوبالتقليدي لدراسة اللغة لم يرفضه علماء اللسان المعاصرين برمته وذلك لانه أسلوبانساني بشكل غالب على الرغم من ان عالماللسان الحديث غير راض عن ذلك الاسلوب في دراسة اللغة وذلك لعجز النظرة اللغوية القديمة ولقصورها الذي أدى الى غياب الدقة والضبط العلمي .

٢ ـ علم اللسان كدراسة وصفية:

ان من أهم النقاط التي تميز الدراسة اللسانية القديمة من الدراسة اللسانية الحديثة هي أن الوجهة العلمية لعلم اللسان الحديث هي وجهة وصفية ، في حين أن الوجهة اللسانية القديمة هي وجهة آمرية ارشادية .

وهكذا يمكن لنا ان نقول ان الهدف الذي سعت اليه المدارس النحوية القديمة هو التمييز بين الصحيح والخطأ بين المقبول والمرفوض ... وبالمقابل فان علم اللسان الحديث يسجل فقط مايسمعه من متكلمي اللغة ليصفه بدقة متناهية دون الحكم على المادة التي يتكلمونها .

ان الاتصال الناجح بين عالم اللسان وبين متكلم اللغة هو المعيار الوحيدالدقيق الذي يمكن من خلاله لعالم اللسان أن يصف اللغة ويحكم عليها ..

فاذا كان من مهمة عالم اللسان أن يسجل الكلام الذي سمعه بدقة فائقة وبموضوعية متناهية فليس من مهمته ان يضع قواعد معينةيمكن منخلالها استخدام واستعمال اللغة ... بالرغم من رغبة العالم اللساني أن يكون في موضع يمكنه من وضع قواعد بشكل موضوعي .

ان الفرق الجوهري بين أسلوب علماء اللسان الحديثين وبين أسلوب المدارس النحوية القديمة هو الفرق بين الهدف العلمي والهدف الانساني .

٣ ـ بعض الصفات العامة للغة :

لقد حدد علماء اللسانمنخلالتجاربهم العلمية للغات البشرية خصائص عديدة للغة ... هذه الخصائص يمكن أن تسهم في وصف اللغة وصفا دقيقا .

أولى هذه الخصائص هي أن كلاللغات عبارة عن أصوات ... وكنتيجة لذلك فان هذه الاصوات تتمثل كسلاسل طولية متعاقبة .

الخاصة الثانية للغة هي أن كلاللغات تسير وفق نظام معين سواء أكان ذلك في نظامية الصوت أو في نظامية المعنى .

أما الخاصة الثالثة للغةفهيأنكللغة عبارة عن معنى .. وهكذا فان العلاقة بين الاصوات التي يتكلمها الشخص وبينالمعنى المقصود علاقة اعتباطية ووضعية في الوقت نفسه .

١ ـ اللغة هي أصوات :

منذ أن كانت التجربة العامة لكلالناس تتمثل في الكلام والاصغاء فان حالة اللغة كصوت تظهر بوضوح من خلال تلكالتجربة التي تميز بين الكلام الصوتي والكلام الكتابي . انما نعني هنا أن أصوات اللغة تأتي في المرتبة الاولى بعد الرموز الكتابية او ماتمثله اللغة كتابة بشكل عام .

ان عالم اللسان يعتبر الانظمة الكتابية تاني في المرتبة الثانية من ظاهرة الكلام ذلك لان هذه الانظمة الكتابية لها وجوهها الخاصة المعينة وذلك بالرغم من أن كل الانظمة الكتابية مثلت جزءا مهما من الاشارات التي تعطى في الكلام من خلال الحروف المستعملة في النظام الالف بائي.

فبالرجوع الى اللغة على أنها أصوات في المرتبة الاولى فان عالم اللسان يستفيد من حقيقة أن كل الكائنات البشرية تنتج اصواتا كلامية بشكل جوهري وذلك بواسطة أداة مشتركة بين الجميع (هي الاداة الصوتية العاملة في الجهاز التنفسي وفي الجهاز البلعومي والحلقومي ثم بالجهاز الانفي) .

٢ ـ اللغة تسلسل طولي متعاقب:

ان الصفة الجوهرية للاصوات اللغوية المتكلمة هي أنها تسلسلية طولية متعاقبة منذ أن كانت أصوات اللغة تنتج بحركة متسلسلة طولية متعاقبة وذلك بواسطة الجهاز الصوتي (الذي له عدة وظائف مستقلة عن عملية الكلام) .

من هنا كان لنا أن نمثل اللغة بدقة بواسطة استخدام رموز منعزلة لكل صوت ثم ترتيب هذه الرموز في تسلسل وتتابع يوازي تسلسل النظام الصوتي وتعاقبه .

ان نظام الرموز ليس بتلك الاهميةالتي يتميز بها النظام الصوتي ... فهناك عدة اشكال لتلك النظام ... فنظام مجموعة اللغات السامية يبدأ من اليمين الى اليسار كما هو الحال في العربية ... اما نظام مجموعة اللغات الاوربية فيبدأ من اليسار الى اليمين كما هو الحال في الفرنسية في حين أن نظام مجموعة اللغات الصينية يبدأ من الاعلى الى الاسفل كاللغة الصينية مثلا .

٣ ـ اللغة هي نظام :

عندما قلنا ان اللغة عبارة عن تسلسل طولي متعاقب من الاصوات فهذا يعني أن اللغة يمكن أن تمثل بسلسلة من الرموز النظامية .. لقد أظهر فحص أقيم به لعدة لغات أن عدد الرموز المطلوبة لتمثيل اللغة تتراوح بين ١٢ حرفا و ٥٠ حرفا .

ولكن أيا كان عدد الرموز فليس هناك امكانية متوفرة لتمثيل كل مايحدث في النظام الصوتي وعكسه على النظام الكتابي.

ان ماعنيناه من أن اللغة نظام هو أن هناك عدد محدود من الوحدات الرمزية التي يمكن أن تجتمع فقط في عدد من الطرق المحددة (١) .

هذا التلاحم أو الارتباط بين النظام الصوتي وبين النظام الكتابي يرسم لنا اطارا واضحا يمكننا من وصف اللغات وصفا دقيقا ومقارنتها مقارنة دقيقة سواء أكنا نصف الاصوات اللغوية أو النظام النحوي .

مثال على ذلك يمكن أن نأخذه من الانكليزية ... فكلمة (Table) كلمة

(١) انظر ابن جني في « خصائصه » الجزء الثاني ص ١٣٣ ـ ١٥٢ .. تحقيق الاستاذ محمد علي النجار . فقد تحدث ابن جني عن باب الاشتقاق الاكبر والاصغر وتصاقب الالفاظ لتصاقب المعاني .

خاصة تحمل سلسلة صوتية تمكنها من ان تكون كلمة انكليزية ...وكذلك (Stable) وهكذا يمكن لنا أن نضيف جزءا نحويا لآخر الكلمتين فنحصل على (Tables) (Stables) هذه الاضافة النحوية تجعل الكلمتين مقبولتين أيضا في الانكليزيـة .

ولكن ليس هناك جزء نحوي يمكننا أن نضيفه الى مقدمة الكلمة في (Stable) ليعطي نتيجة مقبولة في الانكليزية ولاحتى اذا أضفنا جزءا نحويا الى نهاية الكلمة في (Tables) و (Stables)

وكذلك الشان بالنسبة للعربية ... ان كلمة (مهنة) عبارة عن أصوات متسلسلة متجانسة يمكنها من أن تكون عربية مقبولة في اللسان العربي فاذا أضفنا جزءا نحويا الى آخر الكلمة مثل (هو مهني) فان هذا الجزء النحوي يجعلها مقبولة أيضا ... ولكن لايمكن لنا أن نضيف جزءا نحويا آخر أو اضافة أخرى لكلمة (مهني) والا فسوف تكون خارجة عن نطاق اللسان العربي .

٤ ـ اللغة هي نظام الانظمة :

ان علماء اللسان الامريكيين يودون ان يناقشوا الامثلة التي استشهدنا بها من قبل وهي (table) و (Stable) وصياغتهما الجائزة ... فعلى سبيل المثال ... فانهم يقولون انه ليس هناك كلمة مثل (Gstable) ... فليس من النحو أن نضع اضافة لغوية أخرى بعد (S) في (Stable) وكذلك ليس من النحو أيضا ان نقول في اللسان العربي (مهنيي) .

من هنا ندرك أن للغة نظاما صوتيا متناسقا ومتجانسا
Phonologicall System
ونظاما نحويا منظما .
Grammatical System
وكل نظام من هذين النظامين له وحداته المناسبة وقواعده التي تتمثل بتنسيق مترابط جائز ومستساغ .

ان بعض الوحدات اللغوية ليس لها الصلاحية لان ترتبط أو تلتحم مع وحدات لغوية أخرى وذلك لعدة أسباب صوتية ونحوية وأسلوبية ... وهكذا فان اللغة هي نظام الانظمة والتي يمكن أن تحدث في وقت واحد . ولكن علماء اللسان يمكن أن يميزوا بين كل نظام على حدة وذلك من أجل التحليل اللغوي .

٥ ـ اللغة هي معنى :

ان السبب الذي جعل علماء اللسان يدرسون اللغة هو أن الاصوات اللغوية تمثل كل حقيقة انسانية في هذا «العالم الفيزيائي الذي يحيط بنا » على حد تعبير أرسطو . من هنا فان العلاقة ثابتة بين الاصوات المختلفة في عدة لغات وبين الوسط الثقافي والحقيقي لتلك الاصوات ان الطفل يصبح عضوا فعالا في الجماعة التي يعيش وذلك من خلال اكتساب اللغة التي ترشده وتعرفه على انماط المعيشة التي تعيشها الجماعة .

ان قواد العالم يستطيعون ان يحققوا قياداتهم بشكل واسع من خلال امكانياتهم على الاتصال والتبليغ مع شعوبهم وذلك من خلال اللغة .

٦ ـ اللغة هي اعتباطية تعسفية :

لايمكن أن يتم التبليغ (الاتصال) (١) من خلال الكلام بين متكلمين مـن لغتـين مختلفتين وذلك لانه ليس هنـاك ارتباط حتمي بين الاصوات المتكلمة وبين ماتدل عليه هذه الاصوات حتى لـو كان الشيء المعبر عنه متماثلا في كلتا اللغتين .

من هنا عندما نعتبر اللغـة اعتباطيـة فاننا نشير بشكل بسيط الـى الاوضاع المطلوبة لوجود اكثر من لغة واحدة في هذا العالم ... اننا نعني أنـه ليس هنـاك ارتباط مباشر وضروري بين طبيعة الاشياء المسماة وبين الوحدات اللغوية المركبة .

هذه الحالة تصح عندما نعتبر أن هناك تعبيرين اختياريين في الانكليزية مثل : (Infant - baby) ... فاللغات الاخرى تستخدم تركيبا صوتيا مختلفا لتعبر عـن نفس الشيء المسمى .. فمثلا في الالمانية (Kind) وفي الاسبانية (Criatura) وفي التركية (Cojuk) وفي العربية (Teflon) طفل .

فاذا كان من الضرورة أن يكون هنـاك علاقة مباشرة بين طبيعـة الاشياء التـي تتكلم عنها اللغات وبـين التعابـير التـي نستعملها لتمثل تلك الاشياء المسماة فانه يفترض أن يكون لغة واحدة في العالم .
تبدو في بعض الحالات الخاصة ولاسيما في كلمات قليلة أن نظرية « حكاية الاصوات » أو الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها المعبر عنها بالانكليزية (Onomatopoeia) وكانها تلغي أو تبطل اعتباطية الدلالة . ولكن هذا ينطبق على كلمات قليلة في عدة لغات ولا يمكن ان ينطبق على جميع الكلمات في جميع اللغات .

٥ ـ اللغة هي وضع :

بعد هذا يمكن لنا ان نقول بانه ليس هناك أية علاقة او ارتباط حتمي بين الاشياء التي تعبر عنها اللغة وبين التراكيب او الوحدات اللغوية التي تمثل تلك الاشياء .

هذا الكلام غير صحيح من الوجهة الوضعية للغة وذلك لان الناس يستخدمون اللغة حسب قواعد متشابهة وثابتة . انه يمكن لنا ان نقول ان اللغة اعتباطية وذلك عندما نعتبر ان كلمة او وحدة لغوية معزولة عن الوحدات اللغوية الاخرى ... وفي الواقع انه ليس هناك وحدة لغوية معزولة ... بل على العكس انها جزء من نظام الانظمة التي هي منسقة ومرتبطة به مع وحدات لغوية اخرى .

ان الاستعمال المنظم للوحدات اللغويـــة يوحي وكأن هناك اتفاقا عاما بين متكلمي تلك الوحدات اللغوية . من هنا يمكن ان نقول ان اللغـة وضع من الاوضاع وذلك كنتيجة للاتفاق العام الذي ليس بواضح وصريح في الوقت نفسه ... انه اتفـاق على السلوك اللغوي المتعارف ضمن الجماعات البشرية .

---

(١) من الافضل أن نستخدم عبارة (تبليغ) كما اقترح الاستاذ الفاضل الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح .. ففي رايه أن كلمة (تبليغ) تدل على عنصرين فعالين في عملية اللغة وهما المتكلم والمستمع ... أما كلمة (اتصال)(Communication) فتدل على عضو فعال واحد وهو المتكلم ... فاذا خاطب مذيع التلفاز الجمهور فانه يتصل بهم ولا يبلغهم وذلك لان الجمهور لا يستطيع أن يتصل به ويخاطبه .

ان هذا الاتفاق والخلق التنظيمي غير الواضح والصريح يمكن ان يثبت ويقوي النظام اللغوي الذي هو بطبيعة الحال نظام السلوك الجماعي والفردي على حد تعبير العالم اللساني الاميركي (بلومفيلد Bloomfield) انه سلوك منظم متعارف عليه بين كل اعضاء الجماعة المتكلمة يعبرون عنه بسلوك آخر لغوي منظم بوحدات لغوية فائقة التنسيق.

٦ ـ اللغة ... هي تباين وتناقض:

ان التباين اللغوي في آية لغة بشرية جعل علماء اللسان يصفون العادات الخاصة بكل لغة وذلك من خلال متكلميها الذين يشتركون بنفس العادات...وذلك لكي يكتشف علماء اللسان المتباينات التي تكتنف اللغة . ولكن كيف صنعت هذه المتباينات فيبقى سؤال نسبي غير مهم .

ان الببغاوات لا تستطيع ان تنتج اصواتا كتلك الاصوات التي ينتجها الانسان وذلك لانها لا تملك الحبال الصوتيــة الموجودة في الانسان .. ولا حتى التجاويف الانفية من هنــا فــان الاصوات التــي ينتجهــا الببغاوات تختلف عن بعضها البعض في طريقة مماثلة للاصوات الكلامية التي ينطقها الانسان ... ولكن الببغاوات بانفسهم لا يستطيعون ان يتكلموا في محاكاة او تقليد لبعضهم البعض ... انهم يقلدون الانسان ولكن لا يقلدون انفسهم وهنا موضع التباين في النظام اللغوي .

٧ ـ اللغة هي خلاقة ومبدعة :

بما ان اللغة نظام متباين ... فيمكن ان تفهم على انها تراكيب عامة لعدد غير محدد من الناطقين الذين يستعملونها باختلافات متباينــة .

هذه الصياغة التركيبية للغــة لهــا امكانيات متشابهة في انتاج جمل قصصية او روائية من هنا فان الشعراء والكتــاب المبدعين والفصحــاء المتكلمين يمكن ان يزودونا بالمعارف المستخفية بين الاشــياء وذلك من خلال الممارسة او المعالجة المتخيلة للتراكيب الموجودة ضمن النظام الصوتي والنحوي والمعجمي .

بهذه الطريقة يمكن ان يقال انهم يخلقون لنا عالما جديدا من خلال اللغة .

٨ ـ اللغات هي مختلفة :

منذ أن كانت اللغات اعتباطية وأشكال منظمة من المتباينات فان كل لغة يجب ان تختلف عن الاخرى حسب المعيار اللغوي... فعلى سبيل المثال ان لغتين يمكن ان تختلفا بعدد الاجزاء الكلامية (الوحدات الصوتية ـ والوحدات النحوية) .. من هنـا فان المرء يجد نفسه تجاه نظام مختلف من النواحي الصوتية والنحوية والتركيبية عندما يتكلم لغة اجنبية .

٩ ـ اللغات ... هي متشابهة :

ان من أكثر الحالات المشاهدة تاريخيا أن اللغات تشترك فيما بينها بعلاقــات متشابهة الى حد ما ... وذلك كمجموعة اللغات اللاتينية ومجموعة اللغات السلافية ومجموعــة اللغــات الساميــة ... فكل مجموعة من هــذه المجموعات انما لهــا ملامحها اللغوية المتشابهة . فكل متكلمي اللغات البشرية يمارسون نشاطاتهم بنفس الاحســاس وبنفس الطريقــة ... ولكن الفرق في اختلاف الانظمة الصوتية والنحوية والاسلوبية (المعجمية) انما يعكس التنظيم الاجتماعي لعملية الكلام ...

هذا الاختيار الاعتباطي للملامح اللغوية المتمثـل في الممارسـات أو النشـاطـات الجماعية يجعل تعلم اللغات أمرا صعبا . ولكن على الرغم من هذا فانه يبقى هناك تشابهات عامة بين مختلف اللغات ... من هنا كان تعلم اللغـات الاجنبية أمرا ممكنـا .

٤ ـ بعض الصفات العامة للتحليل اللساني :

ان الوحدات اللغوية وعلاقاتهـا التي تمكن عالم اللسان أن يناقشها وهو بصدد وصف لغة من اللغات قد اختيرت بشكل عام كنتيجـة متسلسلة لطبيعـة اللغـة المتكلمة .

فمنذ أن كانت اللغـة صوتا فان كل الوحدات اللغوية ستقع في عبارات صوتية مختلفة .. ومنذ أن كانت اللغة معنى .. فان كل تلك الوحدات اللغوية ستركب حسب المعاني المختلفة في صياغات مختلفة. ومنذ ان كانت اللغة اعتباطية فان العلاقة بين الصوت والمعنى غير مباشـر وليست علاقة حتمية .

فاذا تناول عالم اللسان اللغة من حيث تركيبها الصوتي فان وصفه اللغوي يدعى في هذه الحالة «الوصف الشكلي الصوتي».. أما اذا تناول اللغة من حيث اختـلاف الوحدات اللغوية فيها فان وصفه سيكون « وصفا تركيبيا » ... ويبقى على عالم اللغـة اختيار أخير وهـو أن يتنـاول اللغة من حيث وظيفة العناصر اللغوية فيها.

وبعبارة أخرى ان كل وحـدة لغوية يمكن ان تحدد وفقا لـ بنائها او لتوزيعها في الكلام او لوظيفتها اللغوية .

١ ـ الوجـه البنائي للوحـدات اللغوية :

لكي تحدد شيئا حسب تركيبه أو انشائه يعني أن تعطيه عناصر فعـالة زائدة على اقسامه المعروفة ... وذلك لكي تتم عملية التمييز بـين هذا الشيء وبـين الاشياء الاخرى التي تحوي أجزاء كثيرة أو قليلة .

وبعبارة دقيقة ... ان الاصوات المفردة المستعملة في لغة من اللغات يمكن أن تحدد حسب بنائهـا او انشائها في قائمـة من الحركات النطقيـة المتطلبـة لانتاج تلك الاصوات من هنا فان الكلمات البسيطة لاية لغة يمكن أن تحدد حسب الاصوات التي أنشات وبثت تلك الكلمات .

٢ ـ الوجـه التوزيعي للوحـدات اللغوية :

ان الاصوات الفردية لاية لغة من اللغات يمكن أن تحدث في عدد مفيد ومفهوم وذلك بتوزيعاتهـا المنظمة وارتباطاتهـا المنسقة وذلك كنتيجة لطبيعة اللغة المتكلمة فمن الممكن بعد ذلك أن يحـدد عالم اللسان الوحدات اللغوية حسب توزيعها وعلاقاتها ببعضهـا البعض ... فلكي تحقق ذلك بدقة يجب أن تعين الجو الخاص للابنية التي يمكن أن تحدث فيها هذه الوحدات . ان الوسط اللغوي نقطة مهمة مختارة متمثلة في التسلسل الكلامي للغة ... فعلى سبيل المثال يمكن أن نصف كل الاصوات التي تحدث في بدايـة الكلمة أو وسطهـا او نهايتها ... ويمكن أن نصف كل الكلمات التي يمكن ان تحل محل شكل من الاشكال في جملة معينة .

٣ ـ الوجــه الوظيفي للوحــدات اللغوية :

يمكن أن تحدد الوحدات اللغوية التي تتألف منها اللغة حسب وظيفتها ... اي حسب استعمال تلك الوحدات .

ان الوظيفة الجوهرية للغة هي تبليغ المعنى ... وهذا بالطبع يأتي من خلال الاصوات المختلفة وهكذا فان كل وحـدة لغوية في اللغة سيكون لها وظيفة معنوية مختلفة بحيث يمكن أن تميز خطابا (تبليغا) من خطاب آخر حتى ولو لم يكن لها معنى في ذاتها .

هناك وحـدات لغوية بالاضافـة الى وظيفتها المعنوية فان لها وظيفة أخرى اشارية تشير الى شيء معين خارج نطاق اللغة ... فمثلا كلمة (كتاب) لها وظيفة معنوية تجعلها تختلف عن (ملعب) أو اية كلمة اخرى ... ولها وظيفة اشارية تشير الى أن (كتاب) شيء ضمني خارج عن نطاق اللغة .. وهذا يعني أن هناك علاقة وضعية بين الوحدة اللغوية وبين الوسط الذي هو خارج نطاق اللغة .

المثال الواضح لهذا هو تسمية الاشياء التي لها وظيفة تبليغية مختلفة عن بعضها ووظيفة اشارية وذلك اذا ناقشنا شيئا مسمى فاننا نناقش هذا الشيء فقط وليس شيئا آخر .

٤ ـ التحليل اللساني للمعنى :

ان التقسيم الاسلوبي الشكلي لعلـم اللسان والذي حدد الوحـدات اللغوية حسب تركيبها أو توزيعها جعل الكثيرين يقولون ان دراسة المعنى للغة من اللغات قـد تجوهلت أو لم تدرس الدراسـة الكافية . والحق يقال ان هذا الاعتراض غير عادل .

ان الوجهين المميزين لاية لغة هما :

١ ـ أن اللغـــة عملت من الاصوات وتسلسلها المختلف والتي يمكن من وصف تركيباتها بدقة .

٢ ـ أن اللغـــة استخدمت للتبليغ (الخطاب) .

الوجـه الاول يسميه علمـاء اللسان بالوجه البنائي... أما الوجه الثاني فيسمونه بالوجه المعنوي ... وقد وضع علمـاء اللسـان هذا من خلال هذه الخطوط :



ان هذه الخطوط تمثل العلاقات المنظمة بين الوحدات اللغوية وتقترح ما يلي :

١ ـ يمكن أن نركب وحـدات معنوية دون الرجوع الى أي مبنى لغوي معـين ويمكن أن نناقش هذه الوحدات المنظمة بدقة وموضوعية .

٢ ـ يمكن أن ندرس الوحدات البنائية (الصوتية) حسب أبنيتها الممكنة دون الرجوع الى (المعنى) .

٣ ـ يمكن أن ندرس النظام المتوازي للوحدات المعنوية والوحدات البنائية للغة وذلك حسب الوحدات الصوتية البنوية التي تتداخل مع الوحدات المعنوية .

فاذا درسـنا العـلاقـات الموجودة في الوحدات المعنوية للغة دون الرجوع الى الوحدات الصوتيـة البنويـة فانـه من الصعب أن نقول اننا ندرس لغة خاصة

معينة . أما اذا درسنا العلاقات الموجودة ضمن الوحـدات اللغوية حسب الوجـه البنوي دون الرجـوع أو ربط هـــذه الوحدات بمعانيها أو الوجه المعنوي فانه يمكن أن نقول اننا ندرس الوضع اللغوي (code) بدون محاولة كسره ومعرفـة ما فيه .. ففي هذه الحالة فاننا نقول اننا لا ندرس لغة خاصة معينة ويبدو من خـلال تجارب علماء اللسان وممارساتهم اللغوية أن أحسن الطرق لدراسة اللغات هي التي تاخذ بحسبانها كلا النظامين ... النظام البنوي للغة والنظام المعنوي لها . وهـذا ما حققـه علمـاء اللسان العرب المتقدمين أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي وسيبويه وغيرهما .

فاذا تناول علمـاء اللسان المعـاصرين اللغة من الوجهة البنوية فانهم لا يغفلون الوجهـة المعنويـة التي تكمل الدراسة اللغوية وتعطيها آفاقا جديدة .

ان السـبب الذي جعـل بعض علماء اللسان في العصر الحالي يدرسون اللغـة حسب الوجه البنوي فقط دون الرجوع الى الوجه المعنوي هو ادعاؤهم أن النظام المعنوي ليس واحدا في جميع اللغـات ولا يمكن أن يظهر في جميع اللغات .

انهم يعتقدون أن مناقشة النظام البنوي للغة يأتي حسب مناقشة النظام المعنوي للغة أخرى ... ان الوجه البنوي للغـة حسب وجهة نظر عالم اللسان يمكن أن يكتشف من خلال الاشارات الواضحـة التي توجد في النظام البنوي ... وهذا يدل على الاسلوب الذي يتبعه علماء اللسان وهو تفضيل فحص اللغة أولا حسب نظامها البنوي ثم بعد ذلك حسب نظامها المضموني المعنوي .

فعلى سبيل المثال .. فان عالم اللسـان يكتشف الوحـدات المعنوية في المراحـل الاولى من استقصائه للغـة مجهولة من خـلال الحاشيات المفسرة التي ترجمت بشكل أو بآخـر ولكن عالم اللســان لا يستطيع أن يفترض أن العلاقات المعنوية في تلك اللغـة المجهولة تشبه العـلاقات المعنوية النظامية للغة التي يتكلمهـا عالم اللسـان .

فعالم اللســان يمكن أن يكتشف من متكلم من (هاوي Hawaii)[1] الذي يتكلم الانكليزية بالطبع أن (Kaua) يمكن أن تفسر على أنها (نحن) في العربية (we) في الانكليزية . و (Oukou) على أنها (أنت) (you) و (Laua) على أنها (هم) (They) .

وهكذا فان عالم اللسان يجد أن نظام « الضمير » في كلتا اللغتين مختلف جدا منذ أن كانت الضمائر في اللغة الانكليزية تتناقض في الضمير المفرد والعكس صحيح في حالـة الجمع ... وكذلك في الضمير الاول والثاني والثالث (الشخص الغائب) فانها تتناقض من حيث التميز بين المذكر والمؤنث والحيادي (في الشخص الغائب) المفرد وليس في الجمع .

ان الضمائر في لغة (هاوي) لا تميز بين المذكر والمؤنث ولكنها تميز بين المفرد والمثنى والجمع كالعربية ... وهناك تمييز آخر بالفـروع التي تندرج تحت المفرد والمثنى والجمع .

(١) Hawii (هاوي) عبارة عن جزر تابعة للولايات المتحدة .

maua = I and he
Kaua = I and you
makau = I and they
Kakou = I and you

وبهذا المعنى فان عالم اللسان يتعامل مع الوجه البنوي للغة التي يدرسها دون الرجوع الى الوجه المعنوي .

٥ ـ العلاقة الوظيفية بين المعنى والمبنى :

ان المثال الذي أعطي في الصفحة (12) يظهر أن هناك علاقات منظمة بين الاصوات التي يتكلمها الانسان والخطابات التي بواسطتها يعبرون ... هذه العلاقة بين المبنى والمعنى تسمى بالعلاقة الوظيفية .

ان لكلمة « وظيفة » معنيين اثنين الاول «عمل الاشياء» والثاني هو«المشاركة» وتعني أنه يوجد علاقة وظيفية بين شيئين يتاثران ببعضهما البعض ... ان اي تغيير يطرأ على واحد منهما انما يطرأ على الثاني ....فاذا طبقنا ذلك على اللغة... فان هذه الحالة تعني أن الاختلافات في المعاني مرهونة باختلافات المباني ... من هنا فان وظيفة الوحدة اللغوية هي أن تظهر الاختلاف في المعنى ... فعلى سبيل المثال ان « واو الجماعة » في « معلمون » تعطي معنى مختلفا لـ « معلم »و « معلمون » وكذلك الامر بالنسبة للانكليزية فـ (S) في (Tables) تعطي معنى مختلفا في (Table) و (Tables)

وهذا ماينطبق على اللغة الفرنسية مثلا.. فان (S) في كلمة (Professeurs) تعطي معنى مختلفا لـ (Professeur) و (Professeurs)

ان هذه الوحدات التي هي (S) في الانكليزية والفرنسية والتي هي (واو الجماعة) في العربية انما لها معنى فعال في الكلمة ... المعنى الفعال لها هو انها (اشارة جمع)...بينما اذ اخذنا (T) في (Table) و (P) في (Professeur) و (م) في (معلم) فاننا نرى أن هذه الاشارات ليس لها معنى في ذاتها اللهم الا ذلك المعنى على التمييز بين (Table) و (Sable) بين (Professeur) و (balayeur) بين (معلم) و (علم) وبكلمة أخرى فان الوحدات اللغوية مرتبطة مع بعضها البعض من الناحية الوظيفية... فاذا تغيرت وحدة لغوية فان هذا التغير ينجر على سائر الوحدات اللغوية الاخرى. ان الاصوات النهائية لاشكال الجمع في الانكليزية (Cat - dog - rose) لها نفس الوظيفة الاشارية التي توجد في الجمع ولكن بتاثيرات صوتية وذلك من الاصوات التي تتقدمها .

ان الصوت النهائي لـ(Cats) يشبه الصوتي الاولي في (Sue) ... ولكن الصوت النهائي لـ(dogs) يشبه الصوت الاولي في (zoo) .. اما الصوت النهائي لـ (roses) فيشبه الصوت الذي في (is)

وهذا مااستخدم علماء اللسان العرب المتقدمين في دراساتهم لعلم اللغة العربية عندما ميزوا بين الادغام والاظهار والاخفاء

والغنـة والاشمـام والاشراب أو الخلط والانحراف (١) .

ان الاصوات (S) (z) (iz) تدل على اختلاف في المعنى من حيث الوجهة الصوتية(Phonetic) منذ أن كانت (zoo) تختلف عن (Sable) وعن (is) ولكن من حيث الوجهة المعنوية (morpheme) فانها لاتؤثر في المعنى...

وربماهذاماعبر عنه علماء اللسان الامريكيين ب (morphophoneme)

وتعني أن هذه الحالة ليست صوتية (Phoneme) وليست معنوية (morpheme) بل انها تقع على حدود ذينك التعريفين .

وهكذا فان تلك الاصوات تاثرت بشكل اتوماتيكي بالاصوات التي تسبقها من هنا فانه يوجد علاقة وظيفية مهمة بين المبنى والمعنى (٢) .

٦ ـ أشكال المعاني :

ان لكلمة (معنى) دلالات كثيرة ككثرة العلوم التي استخدمتها لاغراضها الخاصة من هنا فانه من الصعب أن نحدد هذه الكلمة بشكل تام وقاطع .

اما بالنسبة لعلم اللسان ... فاننا بشكل مبدئي معنيون ب

١ ـ المعاني المرتبطة بالوحدات اللغوية
٢ ـ المعاني المرتبطة بالمباني اوالترتيبات للوحدات اللغوية .

هذا التقسيم يناقش غالبا في الاختلاف بين المعنى المعجمي والمعنى النحوي ان المعاني المعجمية يقصد بها دائما معاني الكلمات ... والنموذج المشهور للمعنى المعجمي يمكن ان يدعى « الشيء المسمى » مثال ذلك اسماء الاشياء . اما المعاني النحوية فانها تهتم عادة بالعلاقات التي توجد بين الكلمات والاشياء المسماة بواسطتها . ان ترتيبات مختلفة لنفس الكلمات يمكن أن يحدث معاني نحوية مختلفة مثال ذلك

(Cats - hate - dogs)
(تكره ـ القطط ـ الكلاب)
(dogs - hate - Cats)
(تكره ـ الكلاب ـ القطط)

ولكن يبقى هناك عدة كلمات تبين العلاقات بين الاشياء التي سميناها كحروف الجر مثلا مثل (He goes to School)
(يذهب الى المدرسة)

ان المعنى المسمى لايتغير عندما يكون في كلمة معزولة ... ولكن الناس في كلامهم لايستخدمون كلمات معزولة وانما يستخدمونها في تراكيب وبعد ذلك في جمل متسلسلة . هناك استعمال آخر للمعنى يسمى (بالاستعمال المجازي) (Metaphoric) والذي هو نوع آخر من المعنى الذي يوجد في اللغة العربية مثلا . هذا الاستعمال وبقية استعمالات أخرى للمعنى يقع عادة تحت عنوان « المعاني الاسلوبية » هناك

---

(١) انظر في « بحثنا » عن « الصوتيات العربية من خلال نموذج لغوي واحد » ص ٦ ـ ١١ .. هذا البحث تم طبعه في جامعة دمشق مؤسسة الامالي الجامعية .

(٢) انظر في « كتاب سيبويه » فقد تحدث حديثا مسهبا عن المبنى والمعنى ... بل ان « كتابه » في نظر علماء اللسان العرب مبني على هاتين الوجهتين (المعنى والمبنى) .

نوع آخر من المعنى يدعى «بالمعنى الاضافي» ويظهر من خلال المثالين التاليين ١ ـ هناك احد يريد أن يراك ٢ ـ هناك شاب يريد أن يراك .

ان كلمتي « أحد ـ شاب » في الجملتين يعبران عن معنى واحد وهو أن الكلمتين ترجعان الى « شخص يريد أن يراك »ولكن اختيار أحدهما بدلا من الاخر يعطي معلوماتاضافية اكثر منالمعلومات الموجودة في المعنى الآخر ...

وهذا ماعنيناه ب «المعنى الاضافي» أي المعنى الذي يضاف عليه شيء آخر لتوضيحه وجلائه ان عالم اللسان يجب ان يتجنب هذه المعاني المختلفة ولاسيما في المراحل الاولى من بحثه في لغة مجهولة .... ان عليه أن يركز بحثه على وظيفة المعنى المسمى المتميز في الوحدات اللغوية وان يهتم ببناء نظرة شاملة تستند على القطع اللغوية التي يتعامل معها وأن يبين الصفات العامة لبنية هذه القطع اللغوية ثم اظهار محلها من اللغة قبل فحص وظائفها .وهذا ربما يقود الى عدم فهم اسلوب عالم اللسان الذي يبدو وكانه يهتم في المبنى دون المعنى .

والواقع ان ممارسات علماء اللسان وتجاربهم دلت على أن دراساتهم للبنية اللغوية ثم المعنى أو المضمون الذي يقع تحتها لاتغفل جانبا من جوانب الوحدات اللغوية . وانما تأخذ باعتبار البنيةاللغوية وماتشتمل عليه من معنى .

٧ ـ التقسيم اللغوي .. والمعنى :

في الوصف البنوي للغة فان الوحدات اللغوية معرفة من خلال ارتباطاتها مع بعضها البعض ومن خلال تقسيماتها في الكلام دون الرجوع الى وظائفها ... وهكذا فمنذ أن كانت اللغات نظامية ووضعية فانه سيكون هناك دلائل تدل على المعنى أو تظهره وتدل أيضا على وظائف الوحدات اللغوية للغة التي يمكن أنتشتق من خلال العلاقات الموجودة ضمن هذه الوحدات .

ان الدليل الحقيقي والواضح لبنية الوحدات اللغوية هو محلها في الكلام او تقسيمها حسب قواعد محددة .

ان اللغات بشكل أساسي أبنية من الوحدات اللغوية المتباينة .. هذه الابنية مملوءة عادة بوحدات معنوية لها غرض معين ...

لقد ميز علماء اللسان بين نوعين من التقسيم اللغوي .

الاول : التقسيم المستعمل للتمييز بين شيء وآخر (Contrastive)

الثاني : هو التقسيم التوازي ... وهو التقسيم الذي لايستعمل للتمييز بين شيء وآخر انه تقسيم عادي يدعى عادة « بالتقسيم التام » .

ان الوحدات اللغوية هي عبارة عن تقسيم تام هي التي لاتظهر في نفس الوسط اللغوي وبهذا تختلف عن الوحدات التي يمكن ان تحل محل بعضها وذلك فينفس الوسط اللغوي وتلك هي الوحدات اللغوية المميزة بين شيء وآخر .

فعلى سبيل المثال فان كلمة(Pan) في الانكليزية يمكن ان نعتبر الـ (an) جزءا منالكلمةالتيتقعفيالوسطاللغويالذي يحدث الصوت (P) . انمعظمالاصوات

الصامتة يمكن أن تحل محل / P / في الانكليزية في كلمة (Pan) لتشكـل كلمة اخرى .. ولكن لايمكن أن تحل فـي الصوت الاول لـ
(Why - high - thigh)
ولا حتى في الاصوات النهائية لـ
(Sing - rouge)

ان استخدام هذه الاصوات في محـل / P / من (Pan) سينتج سلسلة صوتية لامعنى لها .

هناك طريقة اخرى للتعبير عـن هـذه المشكلة وهي أن نقول ان كـل الاصوات الاخرى التي يمكن ان تحل في هذاالوسط اللغوي لها وظيفة تمييزية ، حيث انهـا تميز بين مختلف المعاني ... ولكن باقـي الاصوات ليس لها هذه الوظيفة .

مثل هذا التحليل يمكن ان يساعدنـا على تحديـد وظائف الوحـدات اللغويـة ومبانيها وتباينها في اللغة .

٥ ـ مصطلحات علم اللسان :

يجد الطلاب المبتدؤون في دراسة علـم اللسان ان مصطلحات هذا العلم هائلـة وضخمة وهـي ليست عاديـة مـن حيث الوجهة النحوية (التقعيدية) التياعتادوا على تعلمها .

ولكن مهما كان الامر فان مصطلحاتعلم اللسان قد استخدمت لغرضين رئيسيين :

الاول : ان علم اللسان يشبه علـم النحو التقليدي من حيث انه طريقةدقيقة للتحدث عن اللغة .. وهذا يعني أنه يجب أن تتوفر في هذا الحقل مصطلحات علمية دقيقة لكي تمكن العاملين في هذا الحقل من الاتصال ببعضهم البعض بسهولة .

الثاني : ان العديد من التمعنات اللغوية أتت من حقيقة أن لعلماء اللسان وجهـة نظر لسانية مختلفة عن وجهة نظر النحويين القدامى (١) .

من هنا فان علم اللسـان محتاج الـى مصطلحات جديدة لتمييز ماقاله القدامى في حقل العلوم اللسانية وماقاله علمـاء اللسان المعاصرين .

ولكن تبقى هذه المصطلحات متشعبـة ومتباعدة مادام علماء اللسان لايشتركون فينفس الاهتمامات ونفس النظرة اللسانية .. ولكن على الرغم من كل هـذا فـان علماء اللسان المعاصريـن يشتركـون في أغلـب المصطلحات اللسانية وذلك كنتيجةللاعمال التي سيطرت على علم اللسان الحديثمن قبل الباحثين الاوربيـين امثـال « دي سوسور De saussure » و «تروبتسكوي Troubetzkoy » و«مارتينه Martinet » وعلمـاء آخرون متفقون مـع الباحثـين الاوربيين ..كعدة باحثينامريكيين امثال.. « سابير Sapir وبلومفيلد Bloomfield وتشومسكـي Chomsky

واشنطن ـ جامعة جورج تاون

(١) هذا الامر يصح في دراسة علم اللسـان الاوربي والامير يكي اما بالنسبة لعلم اللسـان العربي فان المصطلحات القديمة هي ادق تعبيراوافصح علمية اذا اخذنا بها مبتعدين عن الحشو والكسل اللغوي محتاجين الى علماء يتبعون الاسلوب العلمي الدقيق في دراسة اللغة كالعلامة الاستاذ احمد راتب النفاخ استاذ اللغة والادب في جامعة دمشق .

٦ ــ مراجع البحث :

١ ــ ابن جني ــ الخصائص . الجزء الثاني . تحقيق محمد علي النجار .

٢ ــ سيبويه ــ الكتاب . الجزء الاول والثاني .

٣ ــ المزهر في علوم اللغة للسيوطي . الجزء الاول تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم .

4 — Bloomfield' L.' Language (New York' 1933)
Baskin (New York, 1959)

5 — Gleason' H. A. , An Introduction to Descriptive Linguistics. 2d. ed. (New York, 1961)

6 — Jesperen' O. ' Language' Its Nature' Development and origin (London, 1922)

7 — Robins, R. H. General linguistics, An Introductory Survey (London, 1964)

8 — Sapir. E. , Language (New York, 1961)

9 — Hall'R. A. ' Linguistics and yuor Language (New York 1960)

10— Hall, R. A. , The Silent Language (New York 1959)

11— Conant, J. B. , Science and Common sense (New Haven, Conn, 1951)

12— Hamp' E. P. ' A Glossary of American Technical Linguistic Usage 1925-1950 (Utrecht, 1958)

13— Schlauch. M. The Gift of language (New York' 1956)

* * *

آفـــاق

فضاء للفراشة الفولاذية

أحمد دحبور

— ١ —

العام ١٩٧١ ، وكان الفصل خريفاً . . القاعة لاتتسع لأكثر من خمسين مثقفاً ومثقفة ، اذ لابد من حيز كاف للمناضد الصغيرة الأنيقة ، كانت بيروت الأورستقراطية هناك ، وكان الجومترعاً بالنبيذ والدانوب الأزرق ، أما الشاعر أنسي الحاج فلم يجلس أو يقف ، وراء منبر ليلقي مختارات من مجموعته الجديدة ، لا . . كانت المجموعة الشعرية عروساً وهو معني بزفافها ، وكان لابد للعروس من شاهد وشاهدة ، وهكذا جلس أنسي الحاج بين الممثل المعروف أنطون كرباج ، وممثلة ذات صوت شعاعي (لم أكن أعرف بيروت جيداً وقتها ، ولعل الممثلة هي نضال الأشقر) ، أما المدعوون فكانت مقاعدهم ومناضدهم تحيط بالشاعر والشاهدين كالحلقة ، وفي لحظة ما تنفست القاعة بأريج طبيعي ، وجعل الشاعر والشاهدان

يتناوبون في إلقاء القصائد ، حسب الأصوات الشعرية المقررة في المجموعة ، وكانت المجموعة هي الرابعة في سجل أنسي الحاج ، واسمها « ماذا فعلت بالوردة ؟ ماذا صنعت بالذهب ؟ » . . لم يكن إلقاء ولم يكن تلاوة ، كان بخاراً شعرياً يتصاعد من الدانوب الأزرق. ومع هذا فمن الظلم الاعتقاد بأنه مجرد مناخ رومانسي ، كان ثمة أسئلة حول الحب والخلق والموت ، بل كان ثمة إيقاع أخلاقي كنسي. ودخل المدعوون على الحالة الشعرية فأصبحوا جزءاً منها ، ثم فجأة. وهي فجأة مشروعة على أي حال ، همس أحد المدعوين : لا . لا . . لقد انكسر الوزن هنا ، لقد سقط الشاعر في النثر . . .

ملاحظة ضرورية : إن كل ماكتبه أنسي الحاج ، بعيد عن الوزن العروضي المتعارف عليه ، وان المدعو الذي اعتقد بكسر في الوزن — لدى احدى قصائد أنسي — ليس جاهلا بالعروض ، بل يمكن اعتبار من المتبحرين فيه .

— ٢ —

أطمع ، باختصار ، إلى استخلاص الكثير من الحكاية السابقة . فأولا ، عندما يلحظ مثقف متبحر في العروض ، انكساراً في وزن إحدى قصائد أنسي الحاج ، فإن هذا ليس في صالح القصيدة طبعاً ، ولكنه في صالح بقية القصائد ، فما الذي فعله الشاعر حتى « خدع » المتبحرين في العروض ، بحيث قدم لهم ماهو غير موزون ، على أنه موزون جداً ، حتى ميزوا الانكسار الطارئ ؟ الموسيقى الداخلية ؟ اصطلاح غامض، ولكن لنأخذ به مجازاً ومؤقتاً ، فما هي الموسيقى الداخلية ؟ تجانس الاحرف ؟ انتقاء المفردات ؟ ضبط تواتر الجمل؟

اختيار الوقفات والامتدادات ؟ لكن هذا جميعه قد يوجد في أي نثر جميل ، ومن البدهي أن ليس النثر الجميل شعراً . . (وهنا لابأس من استطراد صغير ، نتفق خلاله على أن تسمية قصيدة النثر غير دقيقة ، وان الاسم الشرعي هو الشعر الحر ، على أن نميز الشعر الآخر بأنه (شعر التفعيلة) وعودة إلى السؤال : ماهي خاصية الشعر الحر ، التي تجعلنا ، بغياب الموازين العروضية ، نميزه من النثر العادي ؟ لقد تحدث لوركا ذات يوم عن « الروح المبدع » ، وبما أن هذا الاصطلاح غامض بالنسبة إلينا بعض الشيء ، فسوف آخذ بمضمونه فقط ، أعني سأركز على خاصية المبدع وملامحه الشخصية ، على جهده الفردي في استخراج الشعر من الحجر ونشارة الخشب وحرائق الحروب وخصور النساء ، على استنباط « وزنه » الخاص المتميز ، الذي نعرف منه أن هذه القصيدة لهذا الشاعر حتى لو لم يضع اسمه عليها . . كيف ؟

— ٣ —

أن يعتمد الشعر الحر على خصوصية كل شاعر على حدة ، امتياز وإشكال ، هو امتياز لأن الشاعر ، في هذه الحالة ، مزود بفضاء لاحد له ، وأمامه الاقتراحات جميعاً لاختيار شكل الطيران الذي يريد ، وهو إشكال لأن الشاعر العربي مدمن على الاعتقال ، بالوزن ، بالقافية ، بالأفكار الجاهزة ، وأحياناً بالابتزاز ، وهو قد تعود على التجول بين هذه القيود واستنباط ، حريته أوعبوديته ، من خلالها ، ولهذا فهو حين يواجه هذا الحجم من الحرية المتاحة للقصيدة الحرة ، سيجد نفسه ضمن احتمـال الارتبـاك والتعثر ، أو — وهنا الخطر — البحث عن قيود جديدة ، ولو وهمية ، وذلك

بالاستراحة إلى شكل من أشكال التقليدية الجديدة ، وهذا أمر يقترح رهاناً أكثر صعوبة ؛ فالشاعر الشاعر ينجو ، والشاعر المقلد يظل شاعراً مقلداً سواء كتب القصيدة العمودية ، أو قصيدة التفعيلة ، أو الشعر الحر . . .

أما كيف يصبح كاتب الشعر الحر تقليدياً ، أو كيف يستريح إلى تقليدية جديدة فهو أمر سهل الانتباه اليه ، إنه يستعيض عن الوزن، مثلا ، بنوع معين من تنسيق الجمل ، ويحوم حول أفكار محددة ذات طبيعة متشابهة ، ويراوح بين مفردات مركزية تتيح له درجة من الوهم الشعري .

• من هنا فإن الوصول إلى الشعر الحريأخذ مسارين : صحياً، وهو مسار يعي التحولات السياسية والاجتماعية في الوطن والعالم ، ويبحث عن خصوصيته ونبرته في زحمة الرتابة . ومرضياً ، وهو مسار سطحي مأخوذ بالموضة ، أو بالتحولات السطحية ذات الشكل الموجي للثقافة ، اذ كثيراً ما نلاحظ أنه في فترة ما يسود استعمال بحر شعري معين ، ثم يصار إلى الانصراف عنه ، ثم يصار إلى اعتماد القصيدة الحرة ، وفي هذا الزحام يصبح من الضروري التمييز بين المتحرق إلى التغيير وبين اللاهث وراء التغيير .

— ٤ —

في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ، كانت قصيدة الشعر الحر ضرباً من الهرطقة في العرف الثقافي السائد ، ومع أن هناك نماذج منها مكتوبة بالعربية منذ الأربعينات أو ما قبلها ، فإن هذه النماذج كانت تسمى شعراً بالمعنى المجازي للكلمة ، بل إن بعض

الشعراء التقليديين كانوا يعمدون أحياناً إلى كتابة نوع من النثر المزوق المنضد بطريقة ما ، وربما أطلقوا عليه صفة الشعر ، لكنهم كانوا ضد قصيدة التفعيلة حتى الموت ، مع أنها أقل تطرفاً ، في عرفهم ، من الشعر الحر ، وما ذلك إلا لأنهم كانوا يعون خطورة قصيدة التفعيلة المقدمة بوصفها شعراً حقيقياً . أما ذلك « النثر الخفيف » فلا خطر منه ولا ضرار . .

ثم أتى من يعتبر النثر شعراً . . . وبرزت ثلاثة أسماء في بيروت تكتب القصيدة الحرة بجدارة ، فكان ثمة الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ ، والشاعر اللبناني أنسي الحاج ، والشاعر السوري محمد الماغوط . . . ولعل هذه الأسماء الثلاثة تقدم تطبيقاً واضحاً لما ذكرته عن « الوزن الخاص بكل شاعر على حدة » . فقد استعاض توفيق صايغ عن الوزن العروضي بإعادة صياغة الجملة العربية دون أن يسلخها عن أرومتها اللغوية ، واعتمد على الثيمة الدرامية ، ولعل قصيدته « بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن » مثال ذهبي على ذلك ، أما أنسي الحاج فقد بدأ بالشغب السوريالي وخلص إلى شفافية مسيحية بلغة شبه إنجيلية (مجموعته « لن » مثال على بداياته السوريالية ، ومجموعته « الرسولة بشعرها حتى الينابيع » أوج مرحلته المسيحية) ، أما محمد الماغوط فكان يعتمد على طاقة تعبيرية فياضة بالصور المتلاحقة التي تؤرخ للتسكع والفقر والغضب والحزن .

واليوم ، وبعد سنوات طويلة من ظهور الأسماء الثلاثة الهامة ، نرى الموجة التقليدية أوصلت الشارع الثقافي إلى القصيدة الحرة ، فماذا نرى ؟ إذا استثنينا بضعة أسماء ، أبرزها في سورية نزيه أبو عفش ، نرى طوفاناً

من الأسماء التي تكتب قصيدة حرة واحدة ، بمفردات متشابهة ، بإيقاع متشابه ، بافتعال متشابه ، لقد أعجبت هذه الأسماء بخفة الفراشة وحريتها.. ولكن الخلل في أن الكثير لم يتنبهوا إلى أن فراشة الشعر الحر فولاذية الجناحين : مطواعة هذا صحيح ، ولكنها شديدة الندرة . .

— ٥ —

في الحكاية التي أوردت ، أشرت إلى المناخ الأورستقراطي الذي تتفست فيه مجموعة شعرية تعتمد القصيدة الحرة ، والأورستقراطية،هنا، لا تقتصر على المعنى الطبقي،بل هي مركزة على المستوى الثقافي النخبوي المتميز ، وهذه مشكلة لا يستهان بها .. لقد أوصلت التحولات السياسية العربية في نهاية الأربعينات طبقات جديدة إلى السلطة في معظم الأقطار العربية ، وكان لهذه التحولات أن يعبر عنها بشعر التفعيلة وبتطورات القصة القصيرة وظهور الرحابنة وغيرهم في الموسيقى ، أما التحولات التي حدثت بعد هزيمة ١٩٦٧ فهي أوقعت هذه المواقع الثقافية في مأزق ، ومن الصعب أن نراهن على أن تكون القصيدة الحرة هي المعبّر شعرياً عن التحولات الجديدة ، لأنها ولدت في مناخ نخبوي ، وعندما اتسعت وجدت نفسها مسبوقة بالتقليدية الجديدة ، على أن الصعوبة لا تعني الاستحالة ، الملافزن على الشاعر العربي أن يخوض حروباً على جبهات عديدة ، حتى يتوفر الفضاء الكافي للفراشة الفولاذية . .

★ ★ ★